pARTisan

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

Заснаваны ў 2002 годзе



Менск І.П.Логвінаў 2013

Заснавальнік Артур Клінаў

Галоўны рэдактар: Артур Клінаў
Адказны рэдактар: Лія Кісялёва
Рэдактар нумару: Таццяна Арцімовіч
Пераклад на ангельскую мову: Сьвятлана Соўсь

Дызайн і вёрстка:
Мак Разанаў @ Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio
Фатаграфіі © Сяргей Ждановіч; прэс-цэнтар RMNSC.

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Менск, Беларусь
e-mail: **arturklinau@gmail.com**

На вокладцы: Сяргей Шабохін, праект «Art Commercialism Cycle»

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

pARTisan



Адам Глобус
Валянціна Цюленева і свабодны друк

Дыскусія
Мадэ ін Беларусь:
сучаснае беларускае мастацтва —
канец «партызанскага» руху?

Валянцін Акудовіч:
«Неабходна радыкальна
зьмяняць сваю стратэгію»

Вольга Шпарага
Палітычнае як асабістае:
сучаснае беларускае мастацтва
праз дзесяць гадоў

Вольга Рыбчынская
(НЕ)ПАТРЭБНАЕ МАСТАЦТВА

Юры Андруховіч:
«Мае найлепшыя часы пачаліся
менавіта пасьля распаду СССР»

Сяргей Дубавец
Жыцьцё ў спыненым часе

Тацяна Арцімовіч
«Скачок тыгра»:
мастацтва без чалавека?

Галіна Маскалёва
й Уладзімер Шахлевіч
Дыялёгі • 2

Кастусь Чарнец
Artisans «П»

Адам Глобус
КАСТУСЬ
Словы пра скульптара
Кастуся Сароку

Артур Клінаў
ШКЛАТАРА
Фрагмэнты з новага раману

Антаніна Слабодчыкава, «**Стол**» \ 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
Antanina Slabodćykava, «**A Table**» \ 2012 \ A Palace Complex project



Валянцін Акудовіч: «Неабходна радыкальна зьмяняць сваю стратэгію»



**Група «Revision», «Revision Akt II» ** 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
**Art-group «Revision», «Revision Akt II» ** 2012 \ A Palace Complex project

Валянцін Акудовіч: «Неабходна радыкальна зьмяняць сваю стратэгію»

Дзесяць гадоў таму на старонках першага нумару «pARTisan» была прапанаваная канцэпцыя *партызанкі*. Яна ня толькі акрэсьлівала стан, у якім апынулася на той момант беларускае мастацтва, але вызначала пэўную стратэгію барацьбы за права асабістай культурнай аўтаноміі. Беларускі філёзаф Валянцін Акудовіч — адзін з тых, хто падтрымаў «партызанскі» выклік, а ягоная тэорыя *адсутнасьці* на доўгія гады сталася адной з асноўных фундамэнтальных ідэяў філязофіі *партызана*. Таму, спрабуючы знайсьці адказы на пытаньні, чым ёсьць *партызанка* сёньня й якая будучыня яе чакае, «pARTisan» зьвярнуўся менавіта да Акудовіча.

— Спадар Валянцін, прамінулі гады, зьявіліся новыя культурныя ініцыятывы, нават іншыя мастацкія тактыкі — перадусім маю на ўвазе «арт-актывізм». Ці можна сказаць, што партызанская стратэгія страчвае сваю актуальнасьць?

— Некалі ў Беларусі быў папулярны анэкдот… Гадоў праз дваццаць пасьля вайны крадзецца партызан да вёскі й, пабачыўшы на выгане бабулю, сьцярожка пытаецца: «Бабця, немцы ў вёсцы ёсьць?»

Мой любы «pARTisan» можа напаткаць падобны анэкдатычны лёс, калі ім ня будзе ўсьвядомлена, што тая вайна, якую ён сам сабе выбраў (Сартр), ужо скончылася.

Калі дзесяць гадоў таму часопіс «pARTisan» актуалізаваў мастацкую *партызанку* ў якасьці мадэльнага праекту, дык найперш мелася на ўвазе *партызанка* як выратавальная апазыцыя для нацыянальнага беларускага мастацтва ў сытуацыі ягонага астракізму дзяржаўным дыскурсам. Тады было вельмі істотна стварыць «паляну» дзеля вольнай, незалежнай ад палітычных дамінацыяў і кананізаваных эстэтычных тэндэнцый творчасьці. Ідэалягема «партызана» вельмі добра пасавала да гэтай разнаплянавай пазыцыі, гэта быў сыход мастацтва з агульнага, найперш прыўладнага, дыскурсу ў *актыўныя* хованкі ад яго, у хованкі як супраціў і праз супраціў. Тая пазыцыя была надзвычай плённай і запатрабаванай. На тую пару мы яшчэ ня звыкліся з палітычным барбарствам і яго жорсткай дэтэрмінацыяй мастацтва стасоўна прыхамацяў улады. Ці, хутчэй, у нас тады яшчэ было дастаткова энэргіі супраціву й нават веры ў перамогу (хаця хто ня ведае, што *партызан* a priori разлучаны зь перамогай).

Аднак прамінула колькі там часу, і мы неўпрыкмет апынуліся зусім у іншай сытуацыі, раўнуючы з той, што запачаткавала «pARTisan». Перадусім (з самых розных падставаў) страціла сэнс пазыцыя супраціву прыўладнаму мастацтву. Там ужо даўно няма з кім змагацца. Яно цяпер нават у ролі трэніровачных мішэняў нічога ня вартае. Тое ж самае можна сказаць і пра маскульт. Гэтак з аднаго боку. А з другога — падобна да таго, што з тым жа часам сплыла й энэргетыка супраціву, якой раней трымалася *партызанскае* пакліканьне.

— Ці маеце вы на ўвазе, што ўсё ж *партызанка* вычарпала свой патэнцыял?

— Не, проста ніхто не заўважыў, што тая вайна, якую некалі мы «самі сабе выбралі», даўно скончылася (а не заўважылі таму, што яна скончылася бяз нас). З гэтага зьмяніліся падставы, паводле якіх *партызанская* ідэалягема можа (калі можа) зноў набрыняць жыцьцядайнасьцю, — да таго ж зьмяніліся радыкальна ды маштабна.

Але, каб патлумачыць, што я маю на ўвазе, мне трэба перасунуцца з айчыннага ва ўнівэрсалісцкі дыскурс і ў дадатак яго спрафанаваць. А менавіта падзяліць усё сусьветнае мастацтва на масавае й актуальнае. Дык вось, філязофія й стандарты масавага мастацтва палягаюць на баналізацыі ўсяго (і самага апрычонага), што толькі верагодна збаналізаваць, бо толькі банальнае можа быць масавым. Дарэчы, «банальнае» зусім не азначае ня творчае, не мастацкае. Да прыкладу, згадаем брадвэйскія м'юзыклы, дзе і першае, і другое самага высокага роўню. Але гэты ровень схоплівае й у безьлічы рэпрадукуе адно банальнае як тое, што толькі й можа быць успрынятае ды засвоенае масавай сьвядомасьцю.

Натуральна, актуальнае мастацтва знаходзіцца ў радыкальнай апазыцыі масаваму, бо па азначэньні працуе са зьмененымі сэнсамі й замглёнымі (стасоўна масавай оптыкі) даляглядамі. З гэтага ягоныя філязофія й стандарты для бальшыні людзей чужыя, а нават і варожыя. Што й слушна, бо кожны артэфакт нічым не рэглямэнтаванай творчасьці ёсьць выбухоўкай, падкладзенай пад эстэтычную канвэнцыю той супольнасьці, у якой ён сябе прэзэнтуе. Таму мэтафару *партызанкі* (хай сабе й з пэўнай доляй умоўнасьці) мы можам пашырыць на ўсё актуальнае мастацтва, незалежна ад той краіны, дзе яно парушае канвэнцыйную раўнавагу.

А далей, як казаў Панург, «вернемся да нашых баранаў». У пару паўставаньня «pARTisan» беларускае актуальнае мастацтва мела ня толькі ўласны (беларускі) кантэкст і адметнае пакліканьне, але і апрычоную эстэтычную кампазыцыю. Толькі неўзабаве зьявіўся й запанаваў над усёй зямною куляй інтэрнэт. Ён умомант згуртаваў несыстэмныя артэфакты ўсіх культураў у адзін унівэрсум і тым самым пазбавіў актуальнае мастацтва актуальнасьці як унікальнасьці кожнага асобнага артэфакту. Цяпер актуальнае мастацтва — ужо не *партызанка* (прынамсі ў віртуальнай прасторы), а вялікі эстэтычны інтэрнацыянал з паўсюдна растыражаванай эстэтычнай ідэалёгіяй і да аўтаматызму адпрацаванай тэхналёгіяй. Па сутнасьці, актуальнае мастацтва зрабілася тым жа масавым, толькі ва ўласнай парадыгме, якая адрозьніваецца ад «першага» масавага мастацтва адно маштабам (прыкладна 1:10 000). І таму, каб «pARTisan» застаўся *партызанам*, яму неабходна радыкальна зьмяняць сваю стратэгію. Магчыма, цяпер яму трэба ня столькі змагацца за сябе, за сваё месца ў Беларусі, а сканцэнтравацца на супраціве татальнай баналізацыі сьвету дзеля ратаваньня культуры як дыскурсу ўнікальных актаў тварэньня. Да таго ж сюды ўжо трэба далучыць супраціў і актуальнаму мастацтву, якое ператвараецца ўсяго ў адну з плыняў масавага мастацтва.

— Ці азначае гэта, што беларуская *партызанка* павінна выйсьці за межы лякальнага й ставіць перад сабою больш глябальныя задачы, такім чынам уваходзячы ў сусьветны працэс супраціву інтэлектуальнага масаваму?

— Сёньня, так, з аднаго боку, у эпоху «сьмерці» нацыянальных праектаў (перадусім палітычных), тэарэтыкі мастацтва нават прытаміліся даводзіць, што нацыянальная культура (любая) мала чаго вартая. Але зь іншага — я б усё

ж не сьпяшаўся разьвітвацца з нацыянальнай складовай нашай *партызанкі.* Таму што дзеля супраціву ўнівэрсалізму ўжо актуальнага мастацтва, якое раптам апынулася масавым, мадэрнізаваная нацыяналка, напэўна, магла б прыдацца ў якасьці эфэктыўнай (і эфэктнай) зброі. У гэтым сэнсе вельмі добрым прыкладам бачацца многія праекты Артура Клінава, асабліва тыя, дзе ён працуе з саломай. Згадаем хаця б тую ж «Патаемную вячэру».

Як на маё разуменьне, дык «pARTisan» ні ў якім разе ня мусіць разьвітвацца й з інтэлектуальнай складовай свайго заданьня. Сёньня эстэтычны зьмест без інтэлектуальнага сэнсу выдае на парнаграфію. Апошняя праца Адрэя Лянкевіча «Падвоеныя героі» здабыла ўвагу ня столькі эстэтычнымі вартасьцямі й скандальным для беларускага грамадзтва сюжэтам, колькі закладзенай у яе под філязофскай схемай. Яна ня лішне арыгінальная, але разьвярэджвае яшчэ адну непрыемную праўду пра чалавека… Калі я быў яшчэ маладым і наскрозь савецкім падлеткам, мяне скаланулі словы аднаго нямецкага інтэлектуала, які сядзеў у фашыстоўскім канцлягеры: «Калі б жыцьцё склалася трохі інакш, дык тыя, што ахоўвалі нас на вышках з аўтаматамі, маглі б апынуцца ў бараках, а мы б стаялі на гэтых самых вышках». Інакш кажучы, кожны чалавек — закладнік свайго часу, геаграфіі, ідэалёгіі, канкрэтных палітычных абставінаў і г. д. і да т. п. Таму ад самога чалавека зусім ня шмат залежыць, якую пілётку ён будзе насіць у войску: з чорнай свастыкай ці чырвонай зорачкай…

— Але што тады ўзамен? Калі часопіс распачынаўся, ягонымі чытачамі былі такія ж «партызаны», гэта быў часопіс для сваіх, умоўна кажучы. Потым была спроба такой дывэрсіі, звароту да масавага чытача. Хто ў такім выпадку сёньняшні чытач «pARTisan»?

— Складанае пытаньне. Сапраўды, у «pARTisan» праблема з чытачом ёсьць, і яна ня сёньня зьявілася. Артур Клінаў яе даўно адчуваў. «Жоўты» нумар — можа, найбольш выразны знак гэтай спробы дагукнуцца ўжо да іншага чытача. Але, як мне ўяўляецца, усе спробы падобнага кшталту пераарыентацыі ня будуць мець плёну. «pARTisan» нарадзіўся як аўтарскі часопіс Клінава. Гэта была пляцоўка, у першую чаргу, дзеля шырокай і сыстэмнай прэзэнтацыі Артура Клінава як мастака, інтэлектуала, літаратара, урэшце, здольнага мэнэджэра культуры. У адрозьненьне ад звыклых часопісаў, тут была наступная схема: Артур Клінаў і астатняе актуальнае мастацтва. Мне падаецца, гэта была вельмі ўдалая мадэль. Магчымасьць прэзэнтаваць сябе ня толькі як галоўнага рэдактара, а перадусім як шматграннага творцу з самастойнай інтэлектуальнай і эстэтычнай пазыцыяй адыграла вырашальную ролю ў посьпеху выданьня. Да таго ж кожны нумар Клінаў выштукоўваў уласнымі рукамі — і выштукоўваў як мастацкі твор, такі сабе шматстаронкавы каляж аўтарства Артура Клінава. Коратка кажучы, «pARTisan» — аўтарскі творчы акт і толькі потым ужо ўсё астатняе. Такім ён нарадзіўся й асталеў. Але зь цягам часу ў Артура Клінава зьявіліся іншыя хэнці й мэты (перадусім ён моцна захапіўся літаратурай), і з гэтага часопіс стаў усё менш выштукоўвацца яго ўласнымі рукамі (у самых розных сэнсах). Як мне здаецца, цяпер Артур Клінаў усё больш думае пра часопіс як пра *звычайнае* выданьне, у якім ён быў бы ўсяго толькі *звычайным* галоўным рэдактарам (і ці ня з гэтага пошук *звычайнага* чытача?). Аднак лятэнтная сума тых эўрыстычных магчымасьцяў, што выбухнула пры нараджэньні, усё яшчэ трымае, не дае гэтаму часопісу перарадзіцца ў штосьці іншае. Натуральна, яго можна перайначыць актам упёртай волі, толькі ці доўга будзе такі «pARTisan» патрэбны самому Клінаву? Дарэчы, слова «самому» тут ключавое, бо ў ім уся сутва гэтага выданьня. (Хіба што ператварыць «pARTisan» у літаратурны часопіс для раманаў, сцэнароў і ўсяго астатняга, што піша Клінаў, а ў якасьці дадатку далучаць туды яшчэ й тэксты іншых аўтараў?)

— Можа, праблема яшчэ ў тым, што калі часопіс нараджаўся, то сапраўды быў амаль адзінай, умоўна кажучы, вольнай культурнай пляцоўкай? Сёньня дзякуючы інтэрнэту такіх прастораў становіцца ўсё болей і болей.

— Калі я казаў пра тое, што актуальнае мастацтва патрапіла ў пастку ўнівэрсалізму, я меў наўвеце менавіта гэта. Адсюль і паўстае надзвычай вострае пытаньне: ці актуальнае сёньня актуальнае мастацтва? Яго найперш варта прадумаць. І калі напэўна высьветліцца, што яно сёньня ня надта актуальнае, што гэта ўжо не *партызанскае* мастацтва, то трэба ўцякаць у іншы «лес» і брацца за яшчэ не скарыстаную зброю. Заакцэнтую: гэта з майго боку досыць сур'ёзны пасыл. Я ня ведаю, куды ўцякаць, але адчуваю, што ўцякаць адсюль мусова. І калі вы пытаецеся пра чытача, то, увогуле, не чытача шукаць трэба, але свой дыскурс супраціву, які неўпрыкмет распушыўся ды выпетрыўся з тых хмызоў і балацінаў, за якімі мы раней хаваліся. І тут ужо недастаткова розных лякальных рэформаў, накшталт — дадаць трохі жаўцізны ці блакіту.

— Можа, такі «лес» — гэта стэрэатыпы, што пануюць сярод большай часткі беларусаў? Напрыклад, тэма Другой сусьветнай вайны, пра якую вы казалі. І праект Лянкевіча, дакладней, рэакцыя на яго, — прыклад таму. Гэта значыць, трэба паспрабаваць працаваць са стэрэатыпамі, будаваць канцэпцыю «партызана» як таго, хто заходзіць у такія табуяваныя зоны й закранае балючыя кропкі.

— Магчыма, яно й так. Таму што галоўная праблема, як я ўжо казаў, — куды хавацца й на каго паляваць, каб заставацца спраўным *партызанам*. Хаця калі мы кажам пра зьмену стратэгіі, то адно балючых ці актуальных тэмаў замала, каб вярнуць «pARTisan» былое значэньне. Але канкрэтнага адказу я ня маю. (Можа, яшчэ й таму, што апошнім часам мая галава занятая ня блізкай да партызанкі праблематыкай «як быць — як ня быць», а Адсутным як такім).

— Наконт актуальнасьці актуальнага мастацтва — зразумела, у глябальным сьвеце нейкія тэмы й формы сталіся ўжо прадметамі масавай культуры. Але для Беларусі яны пакуль застаюцца чужымі, выклікаюць спрэчкі. Напрыклад, праект Міхаіла Гуліна ў Гомлі «Палацавы комплекс», які для гэтага гораду стаўся культурнай рэвалюцыяй. Зразумела, у Менску ён прагучаў бы зусім інакш.

— Добры прыклад. І, пэўна, для шырокай публікі Гомлю гэта сапраўдная навіна. Таму пра гэта варта зрабіць для часопісу ёмісты матэрыял. Але стратэгію на падобным не пабудуеш. Бо часопіс чытаюць тыя, хто з такімі праектамі ўжо знаёмы шмат гадоў, — і праз сам часопіс, а яшчэ болей праз інтэрнэт. Таму, як казаў Абдзіраловіч, трэба шукаць на іншых шляхох.

У кожнай значнай ідэі, а *партызан* — гэта значная інтэлектуальна-эстэтычная ідэя, мусібыць уласная канцэптуальная задача. І ня дзеля таго, каб разбураць стэрэатыпы ці нагадваць публіцы пра *партызанку* як такую. А дзеля таго каб «pARTisan» заставаўся самадастатковай і вартаснай падзеяй для самога сябе. Інакш кажучы, яму перадусім трэба зразумець новую патрэбу самога сябе — а потым ужо ўсё астатняе…

Valancin Akudović
«The strategy needs to be radically changed»

The notion of ***partisanka*** was first voiced ten years ago in the first issue of the almanac «pARTisan». It described not only the state of Belarusian art at that time but also the certain fighting strategy of man for the right to have personal cultural autonomy. The Belarusian philosopher Valancin Akudović was one of the people who supported this «partisan» challenge and, with time, his Ttheory of Absence has become one of the fundamental ideas of partisan philosophy. Therefore, while attempting to answer the question what is ***partisanka*** now and what future does it have, pARTisan has addressed Valancin Akudović.

Mr Valancin, time has passed and new cultural initiatives as well as new art tactics have appeared, namely *art activism*. Does it mean that the partisan strategy is losing its importance?

There used to be a popular joke in Belarus… About twenty years after the war had finished, a partisan was creeping towards a village. He saw an old woman in the field and asked her, «Madam, are there the Germans in the village?»

If my favourite almanac «pARTisan» doesn't realise that the invented imaginary of war is over, it could face a similar fate as in the joke. When ten years ago «pARTisan» brought into life *partisanka* as a model project, it was mainly seen as a rescue attempt for Belarusian national art which was at the time denied and excluded from official discourse.

At that time it was important to establish a platform for art which would be free and independent of any political powers and canonized aesthetic trends. The partisan ideology perfectly fitted into this versatile position. Art departed the common, mainly political discourse; it started to hide from it, to fight with it. In fact, it was efficient and in high demand. In those days, we were not used to political barbarianism or to the fact that art was rigidly determined by the authorities. Or, more likely, we didn't have enough energy or strength to contradict or even a belief in victory (although very few people know that a partisan is *a priori* destined to lose).

However, after a certain period of time, we have found ourselves in what is a completely different situation to that when «pARTisan» was founded. Firstly, for various reasons, the idea of standing against official art has lost its sense. There is nobody to stand against. The official art is not even worthy of being a target. The same can be said about mass culture. Meanwhile, it seems that the energy of resistance, which had previously guided the partisan mission, has faded away.

Are you trying to say that *partisanka* has already exhausted its potential?

No, I'm not. I just want to say that nobody has noticed that the war «we once chose» has long been over; we failed to notice it because it finished without our participation. Consequently, the grounds for a revival of a partisan ideology (if there can even be any) have drastically changed.

To explain what I mean, I have to switch from national to universal discourse and to simplify it, namely, to divide all world art into mass art and actual art. Thus, the philosophy and standards of mass art are based on making commonplace everything that can be made commonplace because, most likely, only the commonplace can be mass-oriented. By the way, the commonplace does not mean that it is not art or creativity; let's remember Broadway musicals, for instance, in which creativity and artistry is of the highest quality. However, such a level of quality includes and repeatedly reproduces the commonplace as it is the only thing which can be perceived and accepted by mass consciousness.

It is natural that actual modern art is in radical opposition to mass art since it works with altered meanings and unusual images. For this reason, its philosophy and standards are alien, if not hostile, for most people; this is quite reasonable because any artefact of non-regulated art is an explosive device, an explosive device which is placed to one day blow apart the aesthetic conventions of the community which the artefact represents. That is why the notion of *partisanka* can be applied to describe all actual art, irrespective of the country in which it destroys the conventional balance.

Now, as Pathelin has said, «revenons à nous moutons», or «let's get back to our subject». At the time when «pARTisan» was founded, Belarusian contemporary art had not only its authentic Belarusian context and a particular vocation but also an aesthetically conditioned composition. Then, the internet emerged and came to dominate planet Earth. It immediately united the non-systemic artefacts from every culture into one universe and thus deprived actual art of its relevance, along with the uniqueness of each individual artefact. Therefore, contemporary art is not now *partisanka*, at least in the virtual space; it is a great, aesthetic, international phenomenon, with a globally-announced, aesthetic ideology and technology. Actual art has become, in fact, mass art, but within its own paradigm. The latter differs from the former only in scale, approximately one of 1:10 000.

For «pARTisan» to remain a partisan, its strategy needs to be changed radically. Maybe it has to fight, not only for itself or for its place in Belarus, but also to focus all its efforts on the fight against the commonplace in the world in order to save culture as a unique creative discourse. It also has to stand against actual art which is being transformed into a stream of mass culture.

Does this mean that Belarusian *partisanka* has to go beyond the limits of the local and face more global tasks, thus joining the universal fight of the intellectual against the mass-oriented?

Today, on the one hand, in the epoch of the «death» of national projects (mostly political ones) art theorists are tired of producing evidence that national culture has little value. On the other hand, I wouldn't rush to part with the national component of our *partisanka*. It seems to me that in order to stand against the

universal character of contemporary art, which all of a sudden has become mass art, a modernised version of national culture could be used as a powerful and impressive weapon. Good examples of this are many of Artur Klinau's projects which he makes from straw; let's remember the well-known *The Sacred Supper*.

In my opinion, «pARTisan» must never get rid of the intellectual component of its mission. Today, the aesthetic content without the intellectual perspective looks like pornography. The last work of Andrej Lankievič, the «Double portrait», has attracted attention not merely by its aesthetic values and scandalous (in terms of Belarusian society) plot, but by an underlying philosophical scheme. It's not particularly original, but it opens up another unpleasant truth about the man...

When I was a young Soviet teenager, I was deeply impressed by the words of a German intellectual who was a former fascist camp prisoner. He said, «If life had gone a slightly different way, our guards with guns could have been in the camp barracks and we, the prisoners, would have been watching over them». In other words, any person is a hostage of his time, geographical location, ideology, specific political conditions, etc. Therefore, it doesn't really much matter what he has on his forage cap in the army: a black swastika or a red star…

But what to have instead? When the magazine was only emerging, the readers were the same kind of «partisans». It was a magazine for a closed circle of people. Later, there was an attempt to reach the mass reader. Who is a reader of «pARTisan» nowadays?

It's a difficult question. There is a problem with the readership of pARTisan and it's not new. Artur Klinau has long been aware of this problem. The edition with the yellow cover is, probably, the most explicit attempt to reach another kind of reader although it seems to me that any attempt of this kind will not be successful.

«pARTisan» was created as an author's, namely Klinau's, magazine. It was first and foremost a platform for Artur Klinau to present himself as an artist, writer, intellectual and skilled cultural manager. In contrast to traditional magazines, it set up a binary opposition, namely, «Artur Kilnau against all other actual art». I think it was a very successful model. The opportunity to present himself not only as the Chief Editor, but also above all as a multifaceted creator with an independent intellectual and aesthetic position was crucial for the magazine to succeed.

In addition, Klinau created each issue of the almanac with his own hands and as a work of art, like a sort of a collage in a number of pages of Artur Klinau's authorship. In short, «pARTisan» is, in the first place, an author's creative act and only then everything else. That's how it was born and has matured.

In time, Artur Klinau found other wishes and intentions; he got truly fascinated by literature. Since then, he has been less involved in the design and layout of the almanac himself (in various senses). I have the impression that, at present, Artur Klinau thinks of the magazine as a traditional, everyday periodical of which he is only an everyday Chief Editor (doesn't this correlate to the idea of the search for an everyday reader?). However, the hidden latent sum of the cognitive possibilities that exploded when the magazine was born prevents it from transforming into something different. Surely it can be transformed by an act of strong will but does Klinau himself need such a pARTisan? The key word here is actually «himself» because Klinau's personality is the essence of this almanac. (Or, as an option, to transform «pARTisan» into a literary magazine for publishing novels, scenarios and other pieces of Klinau's writing and to include texts of other authors as an appendix?)

Maybe the problem is that when the magazine was founded, it was indeed almost the only free cultural platform. Today, thanks to the Internet, such platforms are becoming more and more numerous.

When I said that *actual* art got snared in the trap of universalism, this is exactly what I meant. It raises the acute issue of whether actual art is really actual nowadays. This has to be discussed in the first place. And if it turns out that actual art is not really actual nowadays, that it is not a *partisan* art anymore, then it's time to run back to the forest and take to arms which have not yet been used. 'd like to stress that this is quite an important message from my side.

I don't know where to run, not that I feel a strong urge to. And when you are asking about the reader, it is not the reader that you should look for; it's the discourse of fighting talk which has emerged from the swamps and bushes where we used to hide. Unfortunately, various local reforms alone, such as adding more blue or yellow colouring, won't work.

Maybe this «forest» is one of the stereotypes which are dominant among most Belarusian people, for example, the theme of World War II, which you have mentioned? Lankievič's project, or, rather, the reaction to it, is an example. It means it's worth trying to work with the stereotypes, build a concept of «a partisan» as someone who enters such restricted areas and touches sensitive points.

This may be true. The main problem, as I have said, is where to hide and who or what to hunt to remain a real *partisan*. When we talk about a change of strategy, it is not enough to discuss painful and important topics to return «pARTisan» to its former meaning. But I don't have a definite answer. (Maybe because, lately, I have been busy with the problem of Absence as it is and «how to be not to be» which is far away from the problem of *partisanka*.)

As far as the actuality of actual art is concerned, it is clear that some of the themes and forms have become objects of mass art in today's global world. However, they are still alien, strange and disputable in Belarus, such as, for example, Michał Hulin's project in Homiel's «Palace Complex». In Homiel it has become a cultural revolution, whereas in Minsk it would have caused a different reaction.

This is a good example. Probably, for Homiel's audience, it is a real innovation. Therefore, it is worth giving it a great deal of publicity in the magazine. But the strategy cannot be built on this alone. The magazine is read by people who have been running such projects for many years, both via the magazine and the internet. This is why we have to find another way.

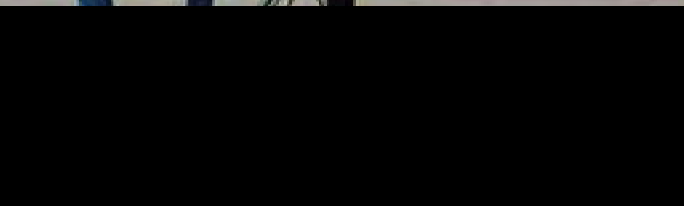
Each important idea must correlate to a certain conceptual task. A *Partisan* is an intellectual and an aesthetic idea. The task is needed not to destroy stereotypes or to remind the public of *partisanka* as it is. It is needed for «pARTisan» itself in order for it to remain a self-sufficient and valuable entity. First of all, it has to understand the need of itself before it can move on to addressing other matters.

Аляксей Іваноў, «**За фасадам**» \ 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
Alaksej Ivanou, «**Outside The Facade**» \ 2012 \ A Palace Complex project



«МАДЭ ІН БЕЛАРУСЬ: сучаснае беларускае мастацтва — канец «партызанскага» руху?»


2012
№1





«МАДЭ ІН БЕЛАРУСЬ:
сучаснае беларускае мастацтва — канец «партызанскага» руху?»

Дыскусія адбылася 3 сьнежня 2012 году ў Галерэі сучаснага мастацтва «Ў».

Удзельнікі:

Валянцін Акудовіч — філёзаф
Вольга Гапеева — паэтка, лінгвістка, дырэктарка беларускай філіі «HALMA» — міжнароднай сеткі літаратурных дамоў
Артур Клінаў — мастак, літаратар, галоўны рэдактар «pARTisan»
Андрэй Кудзіненка — кінарэжысэр
Сяргей Шабохін — мастак, куратар, рэдактар інтэрнэт-парталу «АртАктывіст»
Вольга Шпарага — філёзаф, рэдактар інтэрнэт-парталу «Новая Эўропа»
Мадэратар — Тацяна Арцімовіч

Тацяна Арцімовіч: Сёлета альманах сучаснае беларускае культуры «pARTisan» сьвяткуе свой юбілей. Паўстаўшы 10 гадоў таму як альтэрнатыва афіцыйнаму мастацкаму дыскурсу, «pARTisan» на доўгія гады стаўся фактычна адзінай вольнай пляцоўкай для друкаванага мастацкага выказваньня. Сёньня сытуацыя ў арт-асяродку Беларусі зьмянілася: сучаснае мастацтва перастала быць альтэрнатыўным (яскравы прыклад — сёлетняя Трыенале сучаснага мастацтва, дзе актуальныя мастацкія практыкі натуральна — прынамсі гэта так артыкулявалася — упісаліся ў афіцыйны кантэкст). Але перш чым зьвярнуцца да пытаньня актуальнасьці партызанскай стратэгіі, хацелася б закрануць тэму, зь якой, у прынцыпе, распачынаўся часопіс: што ёсьць сёньня канцэпцыяй (калі можна яе акрэсьліць) беларускага сучаснага арту (культуры)? Ці можна вызначыць, для каго беларускае актуальнае мастацтва ёсьць актуальным?

Валянцін Акудовіч: 10 гадоў таму ня толькі мне, але ўсім, каго заангажаваў «pARTisan», уяўлялася, што мы ведаем, чым ёсьць актуальнае мастацтва, дзеля чаго яно патрэбнае Беларусі, беларускай культуры й асабіста кожнаму з нас. А сёньня, шчыра скажу, я абсалютна не ўяўляю, што гэта такое. Пры ўсёй шырыні палітры меркаваньняў наконт вызначэньня актуальнага як такога мне зусім незразумела, для каго яно актуальнае й ці актуальнае яно хаця б дзеля самога сябе? Я б гэтую сытуацыю зьвязаў найперш з тым, што наш час, паводле тэарэтыкаў постмадэрну, — гэта час татальнае крызы ўсіх ідэалёгіяў — эстэтычных таксама. Ідэалёгія надае кожнай мастацкай зьяве, падзеі невымерна большую значнасьць за тую, што яна сама зь сябе ўяўляе,бо лучыць яе зь нейкім вялікім цэлым. Паноўныя эстэтычныя стылі (клясыцызм, барока, рамантызм, рэалізм і да т. п.) якраз стваралі й трымалі гэтае цэлае як эстэтычныя ідэалягемы пэўных эпох. Цяпер гэтага цэлага нідзе няма і, верагодна, ужо ніколі ня будзе. Застаюцца толькі пэрманэнтныя высьверкі актуаліяў, за што й учапілася актуальнае мастацтва. Але сытуацыйныя актуаліі па азначэньні не канцэптуалізуюцца, а толькі вызнаюцца ў адпаведны момант як актуальныя. Таму ні зь якага боку не зразумела, за каго трымацца й ад каго бараніцца. Карацей кажучы, партызаны ўсё яшчэ ў лесе, але немцы даўно сыйшлі й нават паліцаі пазьнікалі. Дык што нам застаецца — хадзіць па лесе й страляць у вожыкаў? Бадай, тое, што сёньня называецца актуальным мастацтвам, — гэта й ёсьць вось такая страляніна па вожыках.

Тацяна Арцімовіч: Ці азначае гэта, што сучаснае мастацтва ў Беларусі цікавае толькі самім беларускім мастакам?

Валянцін Акудовіч: Так, але я думаю, што гэта ўнівэрсальная сытуацыя для любой сучаснай культуры. Рэч у тым, што, калі ў нас пачынаўся «шырокі партызанскі рух», інтэрнэту не было. Гэта не азначала, што мы былі заблякаваныя ад тэндэнцыяў сусьветнай культуры, аднак нашае змаганьне з «нашымі немцамі» было апрычона нашым. І з гэтай прычыны кожная культурніцкая «акцыя» выглядала ўнікальнай. Сёньня мы трапечамся ў «сусьветным павуціньні» побач з усімі іншымі. І там нас бязьмернае мноства, з чаго ўсе разам артэфакты актуальнага мастацтва неўпрыкмет ператварыліся ўсяго толькі ў адзін з дыскурсаў масавай культуры.

Артур Клінаў: Я гляджу на сытуацыю больш аптымістычна. Актуальнае мастацтва сёньня — гэта тое мастацтва, якое вядзе свой інтэлектуальны пошук на мяжы сацыяльных праблемаў. Так, вы маеце рацыю, сучасны сьвет імкліва зьмяняецца. Ён ставіць перад намі ўсё новыя й новыя пытаньні, дае нам усё новы й новы матэрыял для асэнсаваньня. Пакуль мастацтва будзе спрабаваць на гэтыя пытаньні адказаць, яно будзе заставацца актуальным. Як толькі яно адыходзіць у сфэру чыстай формы, яно страчвае нэрв. Робіцца халоднай гульнёю ў пэрліны, важнай толькі для саміх мастакоў, замыкаецца на сабе, становіцца нецікавым для іншых, а значыцца — для гэтых іншых не актуальным.

Сяргей Шабохін: За апошнія 40 гадоў, на мой погляд, беларускае сучаснае выяўленчае мастацтва перажывала й перажывае шмат трансфармацыяў. Апошнія 10 гадоў мы назіраем такія тэндэнцыі, як інстытуцыялізацыя мастацтва, палітызацыя, зварот мастака да гледача, спроба працаваць зь іншымі сродкамі й формамі. У шырокім сэнсе гэта ўсё адна

тэндэнцыя — пераход да глябалізацыі. У прынцыпе, беларускае мастацтва, на мой погляд, сталася часткаю гэтага працэсу — і гэта відавочна.

Андрэй Кудзіненка: У той час, калі «pARTisan» зьявіўся, мы сапраўды думалі, што ўсе знаходзяцца ў сваіх партызанскіх атрадах, але трэба аб'ядноўвацца, каб выступіць адзіным фронтам. Але адбылося нейкае «размыленьне» ўсяго. Я часта бываю ў журы розных кінафэстаў і магу канстатаваць: так, зараз вельмі лёгка зьняць фільм, але сыйшла нейкая аўтэнтыка, усе сталі касмапалітамі, сам панятак беларускасьці растварыўся. Што гэта такое? Магчыма, беларусам трэба заняцца пошукам нейкіх сваіх рэчаў, ствараць міталёгію пэўных месцаў, Палесься, напрыклад. Калісьці мы зрабілі фільм пра акупацыю, асэнсаваную з сучаснага пункту гледжаньня. Пасьля гэтага выходзіць фільм Лазьніцы, які да Беларусі наогул ня мае ніякага дачыненьня. То бок Беларусь зрабілася нейкім агульным месцам. Нават мова ня сталася асаблівасьцю.

Што такое наогул беларускае актуальнае? Актуальнае — гэта куратар, які растлумачыць, што гэта актуальнае. Вядома, гэта ня масавае мастацтва. Калі мы тады пачыналі, думалі, што будзе бум, зьвязаны зь лічбавымі тэхналёгіямі, будзе рух зьнізу, паўстане канкурэнцыя. Але канкурэнцыя сыйшла ў YouTube, і кожны абслугоўвае самога сябе, кожны, як у Бойса, стаў мастаком. Толькі ці стаў гэты кожны мастаком? Усё, што ідзе ад інтэрнэту, — гэта збольшага культура такога прыколу, аднаго прыёму. На мой погляд, сёньня мы назіраем стан страты часу, агульнай разгубленасьці.

Вольга Шпарага: З тым, што ўжо прагучала, пагаджуся часткова. Я ўвайшла ў склад рэдакцыйнай рады «pARTisan» у 2006 годзе. Мяркую, усе памятаюць гэты год. Тады я была рэдактарам нумару, прысьвечанага Плошчы й выхаду ў публічную прастору. І для мяне, напэўна, канцэпцыя «pARTisana» не зусім зьвязаная з партызанам, але ўжо з выхадам за ягоныя межы. Калі казаць пра канцэпцыю сучаснага беларускага мастацтва, я пачала б з таго, а ці ёсьць у сучаснага мастацтва наогул канцэпт? Прычым — і гэта сугучна з тым, што казалі іншыя эксперты, — я на гэта гляджу пазытыўна й лічу, што задача сучаснага мастацтва — выходзіць за межы ўсіх канцэпцыяў. Па-філязофску кажучы, ягоная задача ў трансгрэсіі, у тым, каб лякальныя тэмы пераводзіць на глябальны ўзровень. Гэта могуць быць экалёгія, пошук эстэтычных сродкаў, артыкуляцыя ідэнтычнасьці — нацыянальнай, культурнай і г. д.

У нас ёсьць мастакі, якія займаюцца такімі праектамі. Напрыклад, Марына Напрушкіна працуе з уяўленьнем Беларусі ў палітычным сэнсе. Ці Андрэй Лянкевіч з тэмай калектыўнай памяці: ён таксама паказвае, як спэцыфічна выглядае праца з гэткай праблематыкай менавіта ў Беларусі. Артур Клінаў вядомы за межамі Беларусі тым, што працуе з гарадзкою тэмай і выяўляе, у чым спэцыфіка Менску, чым наш горад адрозьніваецца ад іншых. Мне здаецца, сучаснае мастацтва ні ў якім разе не прапануе, як бы нам гэтага ні хацелася, нейкі канцэпт нацыянальнай культуры. Сучаснае мастацтва — гэта такі маркер. Мастакі агаляюць нэрв сучаснасьці й маркіруюць падзеі й праблемы ня толькі

Валянцін Акудовіч: Актуальнае — гэта заўсёды актуальнае для некага (нават калі гэтага «некага» й вельмі няшмат). І таму, калі мы турбуемся за актуальнасьць (сучаснасьць) нашага мастацтва, то найперш мусім вызначыцца, для каго яно мусіць быць актуальным: для нас саміх? для Захаду? для Ўсходу? для спажыўца (гледача)? для самога мастака (а мастак дзеля заробку спрэс займаецца тым, што для яго зусім не актуальнае)? ці для мастацтва як такога? І ў кожным разе гэта будуць іншыя шляхі, іншыя тэхналёгіі, іншыя інтэлектуальныя парадыгмы, але перадусім і заўсёды ёсьць і застанецца адна праблема, якая, па сутнасьці, вырашае ўсе астатнія разам і за раз: ці актуальны той або іншы мастацкі акт (пагатоў — беларускае мастацтва наагул) хоць для каго?

***

Юрась Барысевіч: Заходнікі дык добра купляюць творы з саломкі, прыкладам інкруставаны саломкаю партрэт Сталіна.

Артур Клінаў: Натуральна, бо для іх гэта й ёсьць інтэлектуальны прадукт, якога ў іх няма.
Мне здаецца, варта было б паразважаць не пра аўдыторыю асобнага аўтара, але пра праблему фактычнай адсутнасьці ў Беларусі спажыўца сучаснага мастацтва. Сучасны арт-працэс асэнсоўвае дачыненьні паміж аўтарам, публікай, інфраструктураю. Апошняя знаходзіцца паміж аўтарам і публікай ці спажыўцом інтэлектуальнага арт-прадукту й складаецца з такіх інстытуцыяў, як галерэі, музэі й цэнтры сучаснага мастацтва, выданьні, інфармацыйныя базы, інстытуты крытыкаў, мэнэджэраў, куратараў і г. д. У нас ёсьць толькі аўтар, а інфраструктуры практычна няма. Што да публікі, дык яна недзе ёсьць. На фэстывалі «Навінкі», на фэстывалі відэа-арту немагчыма было штосьці толкам паказаць у натоўпе гледачоў. Але гэта толькі даказвае, што ў Беларусі існуе патэнцыйная публіка, якая, на жаль, яшчэ ня стала рэальным спажыўцом і пакупніком мастацкага прадукту, бо гэта ў вялікай ступені залежыць ад інфраструктуры. Інфраструктура мусіць кшталтаваць публіку, бо сучасны арт-працэс — гэта інтэлектуальная зьява, ён патрабуе падрыхтаванай аўдыторыі. Зь іншага боку, калі мастак ня будзе пакупацца, ён вымушаны рабіцца місіянэрам, партызанам, весьці партызанскую барацьбу са свайго падпольля. Так утвараецца андэрграўнд — бяз публікі!

***

З дыскусіі «Мадэ Ін Беларусь»
«pARTisan» #1'2002

З дыскусіі «Мадэ Ін Беларусь»
«pARTisan» #1'2002

***

Валянцін Акудовіч: Дазволю сабе аўтацытату, якую скарыстоўваю ўжо не ўпершыню, бо асабіста мяне яна бадзёрыць: «Можа, самім лёсам нам наканавана адбыцца праз «няма», якое мы выношвалі ўсярэдзіне саміх сябе ўжо цэлае тысячагодзьдзе? Колькі за гэты час вусьцішнае нішто праглынула імпэрыяў, народаў, культураў, якія ганарліва раскашавалі сярод сваіх здабыткаў і перамогаў? Ад іх ужо даўно й знаку не засталося. А мы, зьбіральнікі стратаў і паразаў, затуленыя сваёй адсутнасьцю, перакрочваем у трэцяе тысячагодзьдзе, магчыма, якраз дзеля таго, каб засьведчыць нашае вялікае Няма як самы надзейны шлях праз час і быцьцё»… Дарэчы, наколькі можа быць плённым шлях да *няма*, засьведчыў «Чорны квадрат» Казімера Малевіча, лёс якога, мабыць, зусім не выпадкова быў зьвязаны зь Беларусьсю.

для грамадзян сваёй краіны, але і для тых, хто жыве ў любым іншым месцы зямнога шару. І беларускія мастакі таксама спрабуюць гэта зрабіць, паказаць, што ў Беларусі «нэрвовая» сытуацыя, шмат важных тэмаў, якія могуць быць цікавымі ня толькі для нас. У гэтым сэнсе сучаснае беларускае мастацтва не перастае быць альтэрнатыўным, таму што афіцыёз, як тое было відаць на ўжо згаданай Трыенале, дзе, натуральна, не было працаў Гуліна, Шабохіна, Напрушкінай, не жадае «нэрвовага» мастацтва. Яму патрэбны лубок і Дажынкі.

Тацяна Арцімовіч: Вольга назвала імёны некаторых беларускіх мастакоў, тэмы, зь якімі яны працуюць, але цікава, што прагучала — «прадстаўляюць Беларусь за межамі». Часам, сапраўды, падаецца, што больш актыўна й разнастайна Беларусь жыве па-за сваімі межамі. Прагучала таксама думка наконт глябальнага характару беларускага сучаснага мастацтва. Але ці можна ўсё ж вызначыць пэўны «твар» гэтага мастацтва? Якія брэнды ці антыбрэнды, каштоўнасьці яно прэзэнтуе?

Валянцін Акудовіч: А сучасны брэнд швэдзкага альбо турэцкага мастацтва можна акрэсьліць? Калі ў клясычным мастацтве — у францускім імпрэсіянізьме, напрыклад — можна было гэта вызначыць, то зараз усё рассыпалася. Увесь сьвет культуры й мастацтва зьведзены да кантэнту ў інтэрнэце, і ніхто асабліва не прыглядаецца, дзе гэта зроблена — у Францыі, Нідэрляндах ці Беларусі. Таму разважаць у тых катэгорыях, калі мастацтва прэзэнтавала нейкую нацыянальную культуру, цяпер ужо не выпадае. І гэта ня толькі нашая праблема.

Хутчэй, як Вольга сказала, хтосьці намацаў нейкі «нэрв» і выявіў яго ў творчым акце, які хаця б на хвіліну захопіць глябальную прастору, таму што ў наступную хвіліну ўжо зьявіцца нешта іншае. Вось і ўвесь брэнд. А ўвогуле нам трэба грунтоўна перапісваць слоўнік. Тыя азначэньні й канатацыі, у якіх мы спрабуем ацаніць і зразумець праблемы сучаснай культуры, ужо мала да чаго прыдатныя.

Сяргей Шабохін: Брэнд — тэрмін эканамічны, рэклямны, а гэтаму, у прынцыпе, у ідэале павінны супрацьстаяць мастакі. Калі казаць пра Беларусь, думаю, гэты брэнд спрабуюць знайсьці. Нават часопіс «pARTisan» імкнецца стварыць такі брэнд — эстэтыку партызана. Гэта, па сутнасьці, такі lifestyle-часопіс. Нават калі браць Трыенале, якая зараз праходзіць, яна ж насамрэч завецца «Белэкспа», г. зн. беларускае экспартнае сучаснае мастацтва. Тое, што яны там выстаўляюць, хутчэй за ўсё, заяўка: вось гэта будуць купляць за мяжой. Сама назва няўдалая. Бо тое, што мы там бачым, ня ёсьць прадуктам на экспарт. Але зразумела, што ў нас адзін брэнд за мяжой: усё, што зьвязана з уладай і яе крытыкай. Гэта самы галоўны брэнд, тое, што робіць нашую краіну ўнікальнай.

Вольга Шпарага: Я падтрымліваю Валянціна й Сяргея ў тым, што брэнд і сучаснае мастацтва — рэчы несупастаўляльныя. На мой погляд, брэнд мае дачыненьне да мас, а сучаснае мастацтва — не. Яно працуе са сваёй публікай дзеля таго, каб яна па-

Юрась Барысевіч: Праблема ў тым, што рэчы, сярод якіх мы жывем, надта хутка эвалюцыянуюць, чалавек не пасьпявае іх гуманізаваць. Тэхнічныя вынаходзтвы застаюцца чымсьці вонкавым, неабжытым, спараджаюць псыхалягічныя праблемы й тэхнагенныя катастрофы. Партызаншчына — гэта якраз адна з формаў адаптацыі чалавека да новых тэхналёгіяў жыцьця й мысьленьня. Змагацца трэба не з навуковым і сацыяльным прагрэсам, а з манапольным становішчам адной тэхналёгіі — прыкладам, Windows, соцрэалізму ці лукашызму.

Артур Клінаў: Тым больш што насамрэч партызан — гэта адно з вызначэньняў мастака, ці можна акрэсьліць шырэй — аўтара ў сёньняшняй сусьветнай культуры, які супрацьстаіць тэхналёгіям, якія яго фактычна зьнішчаюць, і ён мусіць ня тое каб змагацца з тэхналёгіямі, бо ўсё адно прайграе ім, але захаваць сваё права на існаваньне разам з тэхналёгіямі. Атрымліваецца парадокс: з аднаго боку, мастак — вораг тэхналёгіяў, але адначасна ён прапагандуе новыя тэхналёгіі, ён зь імі працуе, іх выкарыстоўвае.

***

Валянцін Акудовіч: Калі я не памыляюся, дык у шмат якіх мовах слова *партызан* сынанімічнае слову бандыт ці сэмантычна блізкае да яго. Але калі я й памыляюся, што да іншых моваў, то ў мове паспалітага беларускага люду партызанаў інакш як «бандытамі» ніколі й не называлі, — гэта я ведаю напэўна. У лепшым выпадку гэтае слова прамаўлялася з максымальнаю гіроніяй, аднак ніколі ня патасна, ніколі — з гераічным уздымам. Адсюль зусім не вынікае, што я не прымаю як назвы часопіса, гэтак і тую сэмантычную афарбоўку, якой гэтую дэфініцыю размалявала савецкая ідэалёгія й да якой вы дадалі яшчэ цэлую палітру ўсялякіх размаітасьцяў. Больш за тое, мяркую, што й з назваю часопіса, і з раскруткай «партызанскай» філязафэмы вы патрапілі на нешта істотнае ў нацыянальным сутве беларусаў. Не выключаю, што гэтае істотнае сканцэнтраванае ў яшчэ адной канатацыі: партызан — гэта той, хто хаваецца. А беларусы ўвесь час ад некага хаваюцца й, здаецца, не ў апошнюю чаргу ад саміх сябе. Таму ня дзіва, што адзіная нацыянальная гульня, якую мы прыдумалі самі, — гэта хованкі…

***

З дыскусіі «Мадэ Ін Беларусь» «pARTisan» #1'2002

З дыскусіі «Мадэ Ін Беларусь» «pARTisan» #1'2002

***

Юрась Барысевіч: Прыгадваю, як у адным сваім даўнейшым інтэрвію ты казаў, што Беларусь магла б стаць лідэрам у вытворчасьці й найбуйнейшым сусьветным экспартэрам прадметаў пахавальнага рытуалу: трунаў, катафалкаў, помнікаў, штучных кветак і г. д. Ці ты па-ранейшаму лічыш, што гэтая тэматыка застаецца пэрспэктыўнай і Беларусь магла б стаць нечым накшталт майстэрні Харона, які перавозіў памерлых у валадарства Аіда?

Артур Клінаў: Так, тэма сьмерці — адна з найбольш блізкіх для беларусаў. Уся гісторыя беларускага народу апошніх 500 гадоў — гэта гісторыя ўтоптваньня гэтага народу ў зямлю, гісторыя зьнішчэньня культуры на гэтай тэрыторыі. Утоптваньне культуры ў зямлю ўжо стала нашай нацыянальнай гісторыяй. Урэшце мы маем парадаксальную сытуацыю, калі культурная плашчыня, якая ў Эўропе над паверхняй зямлі, у нас апынулася ніжэй паверхні, у андэрграўндзе, груба кажучы — у Тартары… Мы — жыхары падзем’я: нашая культура не вышэйшая за ровень зямлі, а ніжэйшая за яго, гэта нашая аўтэнтычная форма існаваньня. Вядома, гэта мэтафара, але пабудова новай беларускай міталёгіі не магчымая без мэтафарычнага мысьленьня.

іншаму адчула сацыяльную рэальнасьць, на саму сябе па-іншаму паглядзела. Гэта ніколі ня будзе тычыцца велізарнай колькасьці людзей, але — гэта й не адна, а мноства разнастайных публік. Рух ад лякальнага да глябальнага не азначае пераход да брэнду, сучаснае мастацтва функцыянуе на іншым узроўні. А калі тэмы ператвараюцца ў брэнд, — гэта ўжо выхад за межы сучаснага мастацтва.

Што да беларускага мастацтва, я не пагаджуся, што яно існуе толькі за межамі краіны. Мы бачым цяпер у галерэі «Ў» цікавы праект Жаны Гладко. І гэта не адзіны прыклад. Адбываецца шмат цікавых мастацкіх экспэрымэнтаў, у межах якіх мастакі працуюць зь беларускай праблематыкай і дапамагаюць нам усё яшчэ прысвойваць гэтую палітычную, сацыяльную, культурную рэальнасьць. Таму што, на мой погляд, рэальнасьць адчужаная. Можа, не ад нас, мы вось увесь час рэфлексуем на гэты конт, але ад вельмі вялікай колькасьці людзей, якія жывуць у паралельнай рэальнасьці, у сваім маленькім асяродку, што ня мае ні нацыянальных, ні гендэрных, ні палітычных абрысаў. І сучасныя мастакі дапамагаюць выйсьці за межы гэтага сьвецiку.

Андрэй Кудзіненка: Зразумела, што мастацтва руйнуе стэрэатыпы, а брэнд — гэта рэч рэклямная й масавая. І калі мастацтва трапляе ў рэзананс і становіцца брэндам, яно памірае як наватарскае, але мае патэнцыю, таму што патрапіла ў рэзананс. Новая француская хваля, калі сталася масавай, забіла кінэматограф. Потым гэта паўтарылася ў дацкай «Догме». Што цяпер адбываецца з тымі ж «Pussy Riot» у Расеі? Яны зрабілі ўнікальную рэч, а цяпер сталі спрачацца, дзяліць славу. Але гэта добры прыклад таго, што патрапіла ў рэзананс з гледачом. Ня выказаць ідэю — але адчуць час. Потым гэта станецца брэндам і памрэ, але зараз будзе этапам. Партызанскіх атрадаў было шмат, але 11 верасьня адзін зь іх прагучаў і стаў намінальным.

Артур Клінаў: Ня думаю, што сёньня можна вызначыць нейкі агульны менавіта беларускі брэнд у сучасным мастацтве. Усе эўрапейскія народы ўжо даўно карыстаюцца адной моваю мастацтва — аднолькавымі формамі й сродкамі выказваньня. На адметнасьць мог бы ўплываць зьмест выказваньня. Але большасьць эўрапейскіх народаў хвалююць тыя ж самыя праблемы. У гэтым сэнсе Беларусь — унікальная краіна. Яна магла б працаваць са сваім адметным зьместам, але чамусьці гэтай перавагаю не карыстаецца.

Па-другое, брэнд, хутчэй, магчымы на ўзроўні аўтара. Як, напрыклад, у нямецкім мастацтве існуе брэнд Бойса, Кіфэра ці Юкера. Але, калі б сёньня ў Беларусі зьявіўся новы Шагал (назавем яго ўмоўна Базыль Групэншухер), каб ён заіснаваў як брэнд, яго трэба было б на сусьветны рынак прасунуць. Групэншухер можа прагучаць у нас, а за межы нас ня выйсьці, бо за ім павінны стаяць інстытуцыі, вялікая інфраструктура, якіх у нас дагэтуль няма. Засталося актуальным пытаньне сур'ёзнай мадэрнізацыі, якой патрабуе Беларусь.

Сяргей Шабохін: Гэтыя працэсы якраз зараз і адбываюцца. Мастацтва зьвяртаецца да соцыюму, мастак — гэта ўжо ня проста стыль жыцьця, ён становіцца дасьледчыкам, спрабуе адказваць на нейкія пытаньні, знаходзіць гэтыя пытаньні, робіцца ў чымсьці тэрапэўтам па шматлікіх праблемах. Я бачу, напрыклад, як адрозьніваюцца стратэгіі ў мастацкіх практыках пачатку й канца нулявых. Я б пазначыў гэта як пераход ад эстэтыкі да этыкі.

Андрэй Кудзіненка: Мне падаецца, што з часоў нашых партызанскіх атрадаў нічога так і не адбылося. Яскравых падзеяў, якія б патрапілі ў рэзананс з гледачом, няма. Галоўным чынам актуальнае мастацтва накіраванае на самога мастака, яго ных сяброў і, магчыма, яшчэ пару-тройку куратараў біенале. Гэта так і засталося такімі маленькімі лякальнымі партызанскімі выступамі.

Таццяна Арцімовіч: Але Сяргей адзначыў, што мастакі ўсё ж пераходзяць ад эстэтыкі да этыкі.

Андрэй Кудзіненка: Так, але, магчыма, проста не трапляюць. Мы самі нашае грамадзтва ўяўляем аднамерным, і ў прынцыпе так нас уяўляюць паўсюль — апошняя дыктатура, і ўсё вакол гэтага круціцца. І мы ніяк з гэтага кантэксту ня вырвемся. Праблема яшчэ ў тым, што няма дыялёгу, няма спрэчкі, няма пляцоўкі для гэтай спрэчкі. Дубавец штосьці сказаў, тут жа Строцаў штосьці зусім іншае выказаў, потым Глобус, раз — і ўсё заціхла. А патрэбныя гарачыя спрэчкі, дзе ніхто не выйграе й кожны застанецца пры сваім меркаваньні. «pARTisan» — гэта таксама маленькая пляцоўка, пра якую мала хто ведае й мала хто чытае. Ён таксама ня стаўся падзеяй.

Вольга Гапеева: А мне здаецца, што гэтая сытуацыя — калі няма публічнай прасторы — лёгка тлумачыцца. Напрыклад, Глобус пісаў пра тое, што адзін чалавек выдаў не свае вершы, а чужыя. У нармальнай краіне за такое чалавека ўжо б выключылі з Саюзу. У нас гэтага не адбылося, таму што тут публічная прастора працуе зусім ня так, як у заходніх краінах. У нас яна ня ёсьць такім месцам, куды мы можам выйсьці, штосьці зрабіць бачным — і ад гэтага будзе нейкі сэнс. Пляцоўкі ёсьць, але чамусьці функцыя публічнай прасторы ў нас не спрацоўвае. І вось пытаньне: чаму?

Вольга Шпарага: Пагаджуся, што, сапраўды, дыскусіі з удзелам палітыкаў, мастакоў, музыкаў нам нестае. І мастацтва эстэтычнымі сродкамі магло б такой дыскусіі спрыяць. Напэўна, да гэтага можна імкнуцца як да адной з мэтаў. Аднак, калі мы паглядзім на апошняе дзесяцігодзьдзе, дыскусіяў у межах самога сучаснага мастацтва стала больш. Яшчэ 10 гадоў таму мы толькі пра гэта казалі — цяпер мы актыўна ўдзельнічаем у гэтых дыскусіях і думаем пра іхныя новыя фарматы. Мне здаецца, што беларускае мастацтва ўсё больш выконвае ролю камэртону сучаснасьці — хоць, вядома, ня ў той ступені, як нам хацелася б. Тым ня менш ня трэба думаць, што сучаснае выяўленчае мастацтва стане такой жа масавай зьявай, як кінэматограф, і ахопіць усё беларускае грамадзтва. Яно й далей будзе працаваць з прагрэсіўнай публікай, прадстаўнікі якой, хацелася б спадзявацца, будуць потым таксама рабіць штосьці карыснае для нашага грамадзтва.

Тацяна Арцімовіч: Сапраўды, калі параўнаць нават першую дыскусію ў «pARTisan», якая, напэўна, ладзілася дзесьці на прыватнай кватэры, напрыклад, і тое, што зараз гэта адбываецца публічна, — зьмены відавочныя. І калі 10 гадоў таму была спроба ў прынцыпе вызначыцца з паняткамі сучаснага й актуальнага, то сёньня паўстаюць ужо іншыя пытаньні. Так, праблемы засталіся, так і ня ўзьнікла зладжаная сыстэма інстытуцыяў. Але, нават калі параўнаць, напрыклад, сёньняшнюю дзейнасьць галерэі «Ў» з працай той жа «Падземкі», — то, можа, сапраўды проста патрэбны час... Такім чынам, паспрабуем падвесьці рысу: ці застаецца партызанская стратэгія актуальнай для беларускай культуры, мастацтва, увогуле для Беларусі? Альбо час партызанаў сапраўды прамінуў?

Сяргей Шабохін: Я пісаў ужо ў адным сваім артыкуле, што «нулявыя» ўвогуле прайшлі пад сьцягам партызанскай стратэгіі, якая аказалася вельмі жыцьцяздольнай: часопіс «pARTisan», галерэя «Падземка», усе гэтыя кватэрныя выставы. Так, тады «pARTisan» аб'яднаў вельмі розныя сфэры, што было неабходна беларускай культуры на той момант. Ёсьць вядомая фатаграфічная сэрыя Ігара Цішына — «Лёгкі партызанскі рух», дзе партызаны не стралялі, а проста ляжалі на стале, хадзілі ў лазьню й г. д. І, на мой погляд, гэтая сэрыя, якая была створана да зьяўленьня часопісу, літаральна прадказала тое, што будзе зь беларускай культураю на працягу «нулявых», — такі ціхі спакойны партызанскі рух, пазбаўлены адкрытых баёў, супраціву. І гэта, паўтаруся, аказалася жыцьцяздольным. Яно й зараз можа такім застацца, але пры наяўнасьці актыўнага супраціву: партызанская культура як апазыцыя афіцыйнай культуры й ейнаму засільлю. Але пакуль усё гэта ператварылася ў такую настальгію па вялікім мадэрнісцкім авангардным жэсьце. Зь іншага боку, магчыма, партызанская культура не застанецца жыцьцяздольнай, таму што ў самім панятку «партызан» закладзена тое, што ты спрабуеш дыстанцыявацца ад чагосьці іншага, спрабуеш сыйсьці, у прынцыпе ня можаш зьмяніць асновы.

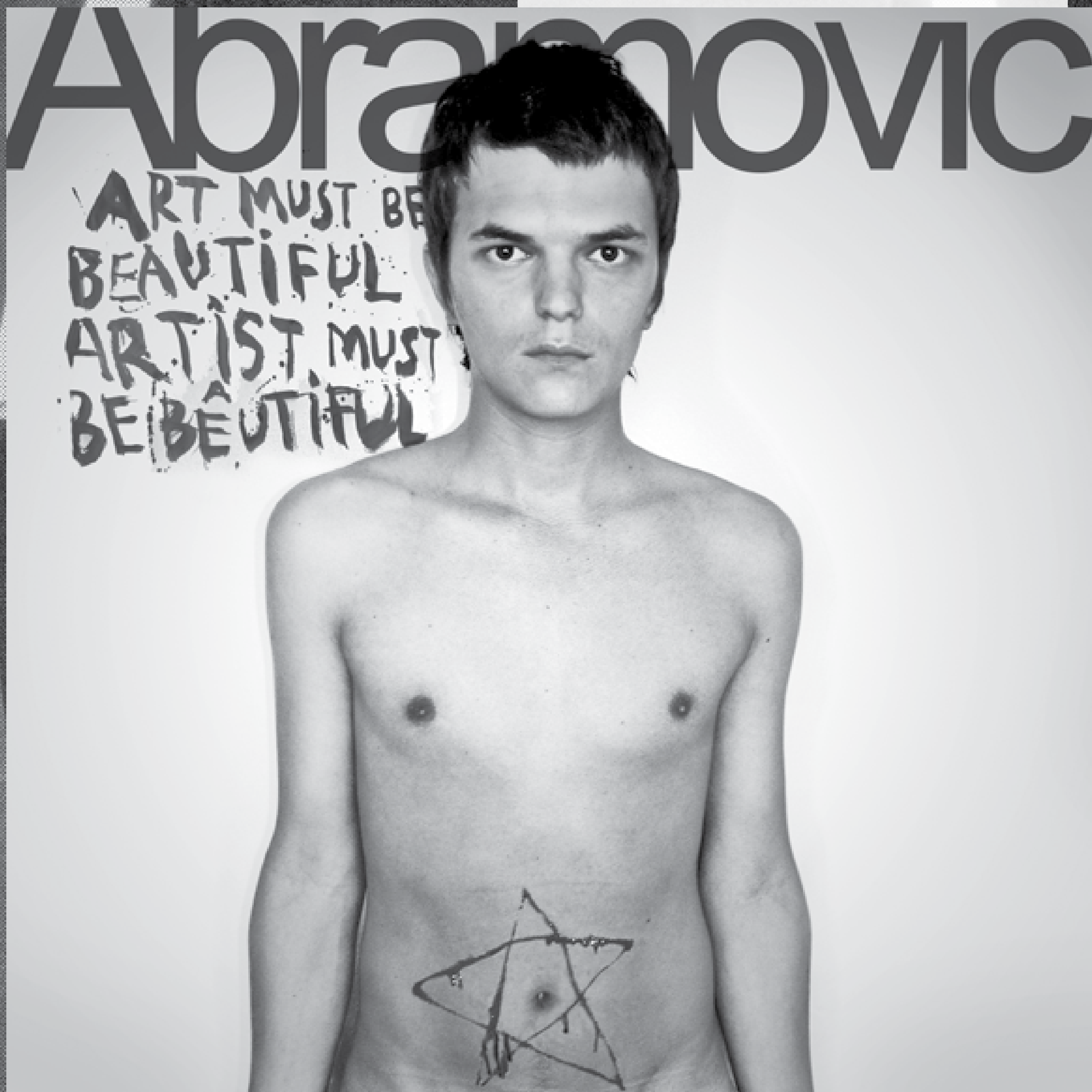
Артур Клінаў: За дзесяць гадоў, вядома, шмат што зьмянілася. Але я лічу, што партызанская стратэгія па-ранейшаму застаецца актуальнай. Партызан — гэта той, хто мусіць выжыць і захавацца ў неспрыяльных умовах. Наш аўтар па-ранейшаму стаіць перад праблемай выжываньня. Адно што задача гэтая трохі палегчылася. Партызанскі лес разросься. Там зьявіліся свае школкі, газэты, крамкі, кавярні й нават адна галерэя. Падрастаюць партызанскія дзеткі. Думаю, калі-небудзь яны ўжо выйдуць з нашага лесу. Магчыма, трапяць у іншы лес. Тут я пагаджуся са спадаром Валянцінам: кожныя час і ўмовы дыктуюць свайго партызана. Тым больш, што партызаны якраз будуць актуальныя заўсёды.

Вольга Гапеева: Так атрымалася, што напярэдадні мне трапіўся артыкул Джудыт Батлер, у якім яна разглядала панятак суб'екта. І там была цікавая думка датычна таго, што, калі мы спрабуем разважаць наконт ідэнтычнасьці суб'екта, гэтая катэгорыя ніколі не зьяўляецца чыста дэскрыптыўнай. Калі мы хочам акрэсьліць, чым ёсьць сучаснае беларускае мастацтва ці Беларусь, што гэта й як яно функцыянуе, то ўзьнікаюць тыя ж цяжкасьці, як пры спробах, напрыклад, вызначыць, што такое ёсьць жаночы суб'ект. Калі мы пачынаем гэта рабіць, адразу разумеем, што гэта даволі складана, бо — як мы будзем кансалідавацца, вакол чаго? Жанчына — гэта тая, хто можа выконваць функцыю, напрыклад, нараджэньня дзяцей? Але я магу запэўніць, што ня ўсе жанчыны зьбіраюцца нараджаць (ня хочуць ці ня могуць). Значыцца, такая прыкмета не пасуе. Бярэм іншую — бачым тое ж самае, яшчэ адну — зноў не спрацоўвае. І атрымліваецца, што няма ніводнага фактару, які кансалідаваў бы ўсіх і адразу.

Не адзін год вядуцца дыскусіі наконт беларускай ідэнтычнасьці. Нядаўна, правяраючы эсэ студэнтаў, я ўбачыла, што гэтае пытаньне хвалюе іх дасюль, і, спрабуючы вызначыцца, яны губляюцца. Прасьцей сказаць, кім мы ня ёсьць, чым кім мы ёсьць. І ў такой сыстэме, мне здаецца, стратэгія партызанства зьяўляецца самай што ні ёсьць лепшай. Мы павінны памятаць, што, ствараючы нейкі новы суб'ект (скажам, такі, які адрозьніваўся б ад таго, што ўжо існуе ў сучасным дыскурсе), мы тым самым прадукуем пэўныя нормы й правілы. Тут мы вяртаемся да думкі, якую я агучыла напачатку, што катэгорыя суб'екта не апісальная, а нормаўтваральная. І дзе гарантыя, што, стварыўшы «новы» суб'ект, мы не пачнем узнаўляць шаблёны, якімі карыстаюцца дзяржава ці патрыярхат і г. д.? Але гэта не азначае, што мы ня можам ці ня мусім працаваць з паняткам суб'екта. Мне падаецца, гэтая праца акурат і палягае ў тым, каб дэканструяваць. І партызаншчына — вельмі добрая стратэгія, каб «падрываць» у добрым сэнсе ці дэканструяваць тую ідэнтычнасьць, якая існуе цяпер.

Вольга Шпарага: Напярэдадні дыскусіі выйшаў ролік да 10-годзьдзя «pARTisan». Мы абмяркоўвалі, што ролік атрымаўся самаіранічны. І трэба аддаць належнае Артуру Клінаву за тое, што ён так асэнсоўвае «pARTisan». Такая функцыя самакрытыкі, самааналізу — новая, таму што пачынаўся «pARTisan» з чагосьці іншага. Калі Артур пісаў свой маніфэст, ідэя палягала ў тым, што «партызан» — гэта форма існаваньня беларускай культуры. Сёньня ж перад намі ўжо іншая форма — форма самакрытыкі, якая сыгналізуе пра тое, што сама культура сталася больш разнастайнай, шматвымернай і адкрытай. Я некалькі разоў ужо казала, што сучаснае мастацтва — ня масавая зьява, яно па вызначэньні партызанскае: ціхенька прасунуцца, узьняць пытаньне ці тэму, якая затым усіх узрушыць. Гэта на карысьць часопісу «pARTisan». Цяпер зьявіўся праект «ArtAktivist», і мне падаецца, гэта магчымасьць спрачацца пра тое, што такое сучаснае мастацтва, прапаноўваць розныя канцэпцыі. Гэта добрая мажлівасьць для вытворчасьці й сутыкненьня новых дыскурсаў і ідэй.

Андрэй Кудзіненка: Якія пэрспэктывы могуць быць у партызана? Ці калябарацыя, ці дэградацыя, ці перамога — а гэта немагчыма. А што ёсьць калябарацыя ці дэградацыя? Галоўнае працэс.



Сяргей Шабохін \ 2010 \ Праект «**Art Commercialism Cycle**»
Siarhiej Šabochin \ 2010 \ «**Art Commercialism Cycle**» project

“Made in Belarus”:

The discussion was held on December, 3 2012 in Gallery of contemporary art “Ú”.

Participants:

Valancin Akudovič, *philosopher*
Volha Hapejeva, *poet, linguist, Director of the Belarusian subsidiary of “Halma” (an international chain of literature houses)*
Artur Klinau, *artist, writer, chief editor “pARTisan”*
Andrej Kudzinienka, *film director*
Siarhiej Śabochin, *artist, curator, editor of the web portal “ArtActivist”*
Volha Śparaha, ***philosopher, editor of the web portal “New Europe”***
Moderator — **Taciana Arcimovič**

Taciana Arcimovič: This year Almanac of contemporary Belarusian culture “pARTisan” is celebrating its anniversary. It was founded ten years ago as an alternative to the official artistic discourse. For many years, it has been the only independent platform for print artistic statements. However, the current situation within the contemporary Belarusian art community has changed: modern art has stopped being alternative art. A vivid example of this is official Triennale of Contemporary Art (Minsk, December 2012) where modern artistic practices were fully in compliance with the official context.

However, before discussing the issue of whether a partisan strategy is still relevant, it would be worth looking at the question which had, in fact, been a starting point of “pARTisan” magazine, namely, what is the concept (if it can be defined) of contemporary Belarusian art? Is it possible to identify the target audience of contemporary Belarusian art?

Valancin Akudovič: 10 years ago, all of those engaged in publishing “pARTisan”, including me, believed that we knew what contemporary art was, why it was necessary for Belarusian culture and for each of us. Today, to be honest, I have no clue what it is. Despite a wide range of opinions about what contemporary and actual is, it is not clear for me who finds it actual and if I myself find contemporary art actual. I would explain this situation by the fact that our times, according to post-modernism theorists, is a time of crisis for all ideologies, including aestheticism. Ideology gives each artistic phenomenon or even a much greater significance than ideology itself, since it unites a phenomenon or event with the big whole. Dominating aesthetic styles such as classicism, baroque, romanticism, realism, etc. created and saved that big whole as an ideology of particular epochs.

There isn’t this wholeness anywhere anymore; most likely it will never appear again. What has remained is only the permanent fireworks of the actual trends which contemporary art clings to. But it should be kept in mind that actual situations do not form concepts, they are only defined as actual at a particular moment. Therefore, it is not clear who to cling to and who to stand against. To put it short, partisans are still hiding in the forest, while the Germans have long since left. Even policemen have disappeared. Then what remains? To wander round the forest and hunt hedgehogs? It seems to me that what we call contemporary art is hunting hedgehogs.

Валянціна Кісялёва, *куратарка, арт-дырэктарка Галерэі сучаснага мастацтва «Ў»:*

Што сказаць пра «pARTisan», якому ўжо 10 гадоў? На мой погляд, праіснаваць столькі часу ў незалежнай культуры — гэта праява стабільнасьці. Такім чынам, можна сказаць, што «pARTisan» усе гэтыя гады быў для нас такою выспаю стабільнасьці. І гэта вельмі пазытыўны момант для нашай культурнай супольнасьці. Калі мы разгледзім іншыя інстытуцыі, часопісы, — хто праіснаваў столькі часу? Я так адразу не магу ўзгадаць.

Таксама важна адзначыць ролю самой пэрсоны Артура Клінава ў гэтым праекце. Для нас гэта сталася натуральным, але мяне й дасюль зьдзіўляе, калі мастак акрамя сваёй творчай дзейнасьці займаецца яшчэ й куратарска-арганізацыйнай працай. Клінаў у гэтым пляне ўвогуле ўнікальны, таму што — яшчэ й літаратар, фатограф, публіцыст. І мне падаецца, што ўнікальнасьць «pARTisana» менавіта ў гэтым і палягае. Артур Клінаў як пэрсона адчуваецца на кожнай старонцы часопісу. Хтосьці менавіта за гэта «pARTisan» і крытыкуе. Але мне падаецца, што гэта якраз вельмі істотная адметнасьць праекту. Гэта менавіта такі аўтарскі праект.

“Made in Belarus”:

Taciana Arcimović: Does this mean that contemporary Belarusian art is of interest only to the Belarusian artists themselves?

Valancin Akudović: Yes, it does. But I also think that this situation is typical for any modern culture. The thing is that in those times when the partisan movement was emerging, there was no Internet. This is not to imply that we were isolated from universal cultural trends. However, our fight against "our Germans" had a reason to be different. Due to this reason, any cultural "action" seemed unique. These days, we are hanging about in the World Wide Web alongside others. There are an endless number of such people as us out there. Therefore, all artifacts of actual art have merged into one of the kinds of discourses of mass culture.

Artur Klinau: I look at the situation more optimistically. Contemporary art today is the art which carries on intellectual research into social problems. I agree with you when you say that the modern world is changing very fast. It sets us new challenges and provides us with new questions to think over and consider. As long as art tries to consider these questions, it will remain actual. When it shifts to the field of pure form it loses its nerve. It immediately becomes an anonymous glass bead game which is only interesting for artists themselves and concentrates on itself. In this case, it loses attractiveness to other people and stops being urgent.

Siarhiej Šabochin: In my view, within the last forty years, Belarusian art has undergone a lot of transformations. In the most recent 10 years, we observe new trends: art has become institutionalized and politicized. There have been attempts to reach out to the audience and work with different materials and forms. In general, this has happened within one and the same trend, a transfer to globalization. I think that Belarusian art has evidently become a part of this process.

Andrej Kudzinienka: When "pARTisan" appeared, we thought that all people were in their own partisan divisions but as of necessity we had to unite and act as one front.

But there was a certain loss of unity, if it can be so called. I am often on the jury at various film festivals and I can say, yes, it is very easy to make a film, but some authenticity has been lost. People have become cosmopolitans; the very concept of "the Belarusian" has disappeared. Why is this so? What's happened? Perhaps it's time for Belarusians to start seeking their authentic things, to create myths of certain places, for example, myths of Palesie.

We once made a film about the invasion portrayed through a contemporary perspective. After that Siarhiej Łaznica made his film which has nothing to do with Belarus. Thus, Belarus has become a kind of a common place without authenticity. Even the language has not become an authentic feature. Then what is actual Belarusian culture?

Volha Śparaha: For me the concept of "pARTisan" is not really connected with partisans, but rather with going beyond the limits. If we talk about the concept of contemporary Belarusian art, I would start with the issue whether we have any concept of modern art at all? This idea is in tune with what the other experts have said. I have a positive attitude to this, as I think that the role of contemporary art is to go beyond all concepts. If, to talk in philosophical terms, the task of contemporary art is to act globally, this is to transfer locally important topics in the global dimension. These could be topics such as ecology, a search for aesthetic means, or declaring a cultural or national identity.

There are artists in Belarus who are engaged in such projects. For example, Maryna Napruśkina is working with the representation of Belarus in the political sense. Andrej Lankiević, in his turn, is working at the theme of collective memory; he shows the peculiarities of dealing with this issue in Belarusian reality. Artur Klinau is well known outside Belarus as an artist who is working with the city theme and tries to reveal what Minsk specifically has and in what way it differs from other cities. In my opinion, contemporary art does not offer a concept of a national culture, however strongly we might want it.

Contemporary art is in a way a highlighter. Artists reveal the nerve of modern reality and highlight the events and issues not only for the citizens of their country, but also for those who live elsewhere in the world. Belarusian artists are also trying to do the same, namely, to show that there are worrying issues in Belarus which are important and may be of interest not only for Belarusians. In this sense, contemporary Belarusian art does not cease to be alternative. The abovementioned Triennale has proved that the official art doesn't want to portray "worrying issues". It prefers woodcut (cheap popular prints) and Daźynki. Works of artists who focus on worrying issues such as Hulin, Šabochin and Napruśkina were not shown at Triennale.

Taciana Arcimović: We've heard an idea about a global character for contemporary Belarusian art. Is it possible, though, to identify its unique features? What brands or anti-brands and values does it represent?

Valancin Akudović: Do you think it's possible to identify a modern brand for Swedish or, let's say, Turkish art? Rather, as Volha has said, someone has felt a "nerve" and found it in the creative process. This nerve can catch the attention of the global space for at least a short moment, because the very next moment something new will emerge. That's the whole brand. Actually, we need to fundamentally rewrite the dictionary definitions. Those definitions and connotations which we are trying to use to measure and understand the problems of modern culture are not very applicable.

Artur Klinau: I don't think we can we can identify some common brand in contemporary Belarusian art. All European nations have been using a common language of art: the same forms and means of expression. The content of an artistic statement could be an authentic feature. However, most European nations are concerned with the same problems. From this point of view, Belarus is a unique country. It could work with its distinctive authentic content, but for some reason it does not.

Another thing is that we can rather talk about a brand when we mean authors. For example, in German art there are such brands as Beuys, Uecker or Kiefer. However, if a new Shagal (let's call him, for instance, Basil Gruppenschuher) now appeared in Belarus and became a brand, he would have to be promoted to the international market. Gruppenschuher can win popularity inside Belarus, without becoming known outside. For this, there have to be various institutions and a developed infrastructure to promote him, which we still don't have. Therefore, the issue of modernization which Belarus really needs is still relevant nowadays.

Taciana Arcimović: So, let's try to sum it up. Is the partisan strategy still relevant for contemporary Belarusian art and for Belarus in general? Or has the time of partisans passed?

Siarhiej Šabochin: I've already written in one of my articles that art of the 00s passed under the banner of a «partisan» strategy that was quite viable: the magazine "pARTisan", the "Padziemka" Galllery and all of these apartment exhibitions. Yes, in those days "pARTisan" united very different spheres, which then necessary for Belarusian culture were. There is a famous series of photographs by Ihar Ciśyn called A Quiet Partisan Movement, where the partisans didn't shoot; they just lay on

Belarusian contemporary art — end of the partisan movement?



the table, went to sauna, etc. And, in my opinion, this series, which was created before the magazine appeared, literally predicted what would happen to Belarusian culture during the 00s: a quiet partisan movement, devoid of open fighting and resistance. And this strategy of art has proved to be viable. Even now it can remain in the same state, but only if puts up active resistance to official art in other words, like an opposition to the official art. So far, it looks rather like nostalgia for the great avant-garde post-modernism movement. But to look at the situation from another side, partisan culture might not stay viable, since the very notion of “a partisan” implies that one is trying to distance themselves from something that they are in no position to change.

Artur Klinau: Little has changed over the last ten years. However, I believe that a partisan strategy is still actual. A partisan is someone who has to survive in tough conditions. Our authors are still facing a problem of survival, though this task has become easier. The forest has grown bigger, there are their own schools, shops, and cafes even a gallery in it. The children of the partisans are growing. One day, I think, they will leave this forest, and maybe will get into another one. I have to agree with Valancin that every epoch and conditions need their own kind of partisans. So, partisans will always remain actual.

Volha Hapejeva: For years there have been discussions about the Belarusian identity. Recently, while checking students’ essays, I have noticed that they are still concerned with this issue. While trying to find their national identity, they get lost. Nowadays, it’s easier to say who we are not rather than who we are. In such a system, I think, the partisan strategy seems to be the most desirable. We should remember that when we are creating a new subject (that is, one that is different from what already exists in the contemporary discourse), we thus establish new rules and regulations. At this point, we are getting back to the issue I’ve already mentioned that the category of subject is not descriptive, but standard-setting. There is no guarantee that once we have created a new subject we will not start reviving old clichés which government or patriarchy use. However, this doesn’t mean that we can’t or shouldn’t work with the notion of a subject.

I think the idea of this work is precisely to deconstruct. In this sense, a partisan strategy is a very good tool to “undermine” (in a good way) or deconstruct the existing strategy now.

Volha Śparaha: Not long before this discussion, there was a video clip devoted to the 10th anniversary of “pARTisan”. We were saying that the video was self-ironical. And I should pay tribute to Artur Klinau for the way he interprets “pARTisan”. This function of self-criticism and self-analysis is new, because “pARTisan” started as something different. When Artur was writing his manifesto, the idea was that the “partisan” is a form of existence of the Belarusian culture. Now we witness a new form, a form of self-criticism, which signals art culture, has become more varied and open.

I have already mentioned several times that contemporary art is not a mass phenomenon, it is partisan by definition, namely, to move forward quietly, to raise a question or topic and cause a wave of excitement. The magazine “pARTisan” benefits from this. Now there is a project “ArtAktivist” which I think is an opportunity to argue what contemporary art is, and to offer a variety of concepts. Also, it is a good platform to produce new discourses and discuss them.

Andrej Kudzinienka: What prospects has a partisan? This is collaboration, degradation or victory, which cannot come true. Anyway, what is collaboration or degradation? The main thing is the process itself.

“Made in Belarus”:

Мак Разанаў, «**Маці Маэстра**» \ 2012 \ Лічбава падпрацаваны вінтаж
Mack Ryazanov, «**Maestro's 's Mom**» \ 2012 \ Digitally Faked Up Vintage

2007. Валянціна Цюленева і свабодны друк

Адам Глобус, *мастак, літаратар*

Ня ведаю, як у каго, а ў мяне свабодны друк апошняга дзесяцігодзьдзя асацыяваўся з адным чалавекам — Валянцінай Цюленевай. Пакуль яна прадавала на вуліцах Менску кнігі, часопісы й газэты, я верыў: свабодны друк у нас ёсьць, і ён нам патрэбны. Раней такіх распаўсюднікаў было шмат, але пад націскам рэжымных міліцыянтаў іх моцна паменела. Але гэтая жанчына засталася, яна не скарылася. Я пазнаёміўся зь ёю, калі паспрабаваў набыць першы нумар часопісу «pARTisan». «Я прадаю часопіс толькі ў харошыя рукі!» — «Скажыце рэдактару — Артуру Клінаву, што ягоны першы часопіс набыў Глобус!» — «Добра, я так яму й перадам!» Праз тыдзень, на прэзэнтацыі першага «pARTisana», я даведаўся, што распаўсюдніца нашых свабодных словаў і меркаваньняў — маці Артура. Яна была апранута па-сьвяточнаму й выглядала вельмі шчасьлівай, яна радавалася за посьпех сына. І я павіншаваў яе з посьпехам, і мы перазнаёміліся яшчэ раз. Днямі яе ня стала. Яшчэ тыдзень таму позна ўвечары я бег па вакзальным падземным пераходзе, а яна стаяла з «Народнай воляю» і ўсьміхалася мне. Я сьпяшаўся, як і ўсе сьпяшаюцца, ідучы праз вакзал. Я ня ведаў, што менавіта такою будзе апошняя сустрэча са спадарыняй Валянцінаю. Каб можна было вярнуцца… Нельга. Сьвет незваротны.

Выгляд экспазыцыі праекту «Палацавы комплекс»
Тамара Сакалова, «**Калекцыя**» \ 2012
Сяргей Кірушчанка, «**Чырвоны кут**» \ 2010
Канстанцін Селіханаў, «**Дождж**» \ 2011

A Palace Complex project
Tamara Sakałova, «**Collection**» \ 2012
Siarhiej Kiruśćanka, «**A Red Corner**» \ 2010
Kanstancin Sielichanau, «**Rain**» \ 2011



Вольга Шпарага

Палітычнае як асабістае: сучаснае беларускае мастацтва праз дзесяць гадоў


2012
№1

Вольга Шпарага

Палітычнае як асабістае: сучаснае беларускае мастацтва праз дзесяць гадоў

У 2002 годзе ў першым нумары альманаху «pARTisan» мастацтвазнаўца Вольга Капёнкіна разважала пра стан сучаснага беларускага мастацтва. У прыватнасьці, яна адзначала, што беларускі мастак на міжнароднай сцэне «не нясе ніякага яснага выказваньня, нічога не абвяргае й не сьцьвярджае». За гэтым, паводле меркаваньня Вольгі, хаваецца пустата «ідэалягічнае зоны, зоны-двайніка», якою зьяўляецца сёньня Беларусь як былая савецкая правінцыя. У гэтай прасторы мастак пачуваецца качэўнікам, і ў той жа час кантэкст становіцца глебаю для ягонай творчасьці. У якасьці прыкладу Вольга прыводзіць праект «Партызанскія галерэі» Ігара Цішына. Іншы аўтар, на якога яна спасылаецца, — Ігар Саўчанка, які зьвяртаецца да тэмы рэфлексіі над кантэкстам як да праблемы ідэнтычнасьці, што фармуецца ў прасторы «паміж зацьверджанымі сэнсамі, уяўленьнямі, мітамі», здольнай у будучыні ператварыцца ў мэтафізычнае памежжа Ўсходняе Эўропы.

Ад памежжа да сучаснасьці

Дзесяць гадоў таму Беларусь як памежжа разглядалі ня толькі мастацтвазнаўцы, але і філёзафы. Самым актыўным прыхільнікам гэтага канцэпту быў Ігар Бабкоў. У ягоным разуменьні, памежжу ўласьцівая асаблівая этыка, якая дазваляе адмовіцца як ад пазыцыі дамінаваньня, альбо панаваньня, гэтак і ад пазыцыі падначаленага, альбо прыгнечанага. Праблема гэтага панятку, аднак, палягала ў тым, што ён разглядаўся як супрацьлегласьць моцнай суб'ектыўнай пазыцыі, у якой беларусы сябе асэнсаваць пакуль што не маглі, маючы вакол мацнейшых Іншых: Расею й Заходнюю Эўропу. Пераадольваньне ж гэтае пазыцыі лёгка было абвесьціць, але цяжка ажыцьцявіць. Менавіта таму ў першае дзесяцігодзьдзе XXI ст. набірае моц новы вызначальны для арт-працэсаў у Беларусі панятак — панятак сучаснасьці.

Сучаснасьць, як пісаў яшчэ ў 80-я гады XX ст. М. Фуко, мусіць разумецца не як гістарычная эпоха, а як устаноўка. Вырашальным для яе зьяўляецца тое, што яна «адразу адзначае нашую датычнасьць да цяперашняга моманту й паўстае як нейкае новае заданьне»[1]. Калі мадэрнісцкае мастацтва, якое нарадзілася ў другой палове XIX ст. як новая парадыгма культуры наогул, ставіла сваёй задачаю прадвызначыць правілы як арганізацыі самога твору, гэтак і ягонага функцыянаваньня ў грамадзтве, то сучаснае мастацтва як пэўны спосаб стаўленьня да актуальнасьці й нават павышаная адчувальнасьць да яе ператварыла само сябе ў адкрытую дыскурсіўную прастору, што бесьперапынна фармуецца паміж прадметамі, людзьмі і, самае важнае, паміж мастаком і публікаю.

У гэтым сэнсе сучаснасьць, як і памежжа, парушае дачыненьні панаваньня й падпарадкаваньня, але не адмаўляе суб'ектнасьці, якая прымае выгляд *адчувальнасьці да таго, што цяпер адбываецца*. Той, хто валодае гэткай адчувальнасьцю, зь лёгкасьцю ператварае пэрыфэрыю ў цэнтар (і наадварот), бо размаўляе на адной мове са сваімі раскіданымі па ўсім сьвеце сучасьнікамі. З качэўніка ён пераўтвараецца ва ўдзельніка адкрытае супольнасьці, сутнасьцю якой сучасныя філёзафы называюць ня згоду, а рознагалосьсе, альбо дысэнс, які парадаксальным чынам дазваляе быць разам. Разам такім чынам аказваюцца тыя, хто ня згодны з дамінантнымі ў грамадзтве й культуры правіламі гульні, ці то эканамічнымі, ці то палітычнымі, ці то сымбалічнымі, і хто гатовы ўзяць на сябе адказнасьць за вызначэньне новых правілаў, бо бязь іх ня можа існаваць ніводная супольнасьць. У якой жа ступені аказваюцца здольнымі ўступаць у гэткую супольнасьць дысэнсу беларускія мастакі?

Новая генэрацыя сучаснага беларускага мастацтва

У апошнія гады нулявых на сцэне беларускага мастацтва зьяўляецца новая генэрацыя аўтараў, якой не было дзесяць гадоў таму. Хтосьці зь іх, як Марына Напрушкіна, жыве ў Бэрліне. Хтосьці, як Сяргей Шабохін, Жана Гладко, Міхаіл Гулін і Антаніна Слабодчыкава, зьвязаныя зь менскаю галерэяй «Ў». Хтосьці, як Андрэй Лянкевіч, перамяшчаецца ў міжнароднай прасторы й заражае сваёю мабільнасьцю шматлікіх прыхільнікаў (фатограф лёгка зьбірае на свае выступы ў Менску 150 чалавек). Гэтым мастакам у асноўным крыху болей за трыццаць, але яны ня раз ужо паказалі сябе ў межах індывідуальных і калектыўных праектаў у Беларусі й за яе межамі. У новае дзесяцігодзьдзе XXI стагодзьдзя дакумэнтацыя іхных працаў увайшла адразу ў некалькі выданьняў: «Радыюс нуля: анталёгія арт-нулявых» (рэд. А. Жгіроўская, В. Шпарага, Р. Вашкевіч) і мультымэдыйная энцыкляпэдыя беларускага сучаснага мастацтва «Suchart» (сумесны праект 34mag.net і ArtAktivist.org).

Новая генэрацыя беларускіх мастакоў працуе ў рознай манеры й з рознымі мэдыямі, аднак усіх іх адрозьнівае нетрывіяльнае разуменьне *палітычнага, якое сталася для іх асабістым*. Гэта новая тэндэнцыя, якая раней была ўласьцівая творчасьці асобных беларускіх мастакоў, цяпер аб'ядноўвае цэлую генэрацыю. Шторaз, як распавядаюць самі мастакі, пры стварэньні сваіх праектаў ім даводзіцца пераломліваць штосьці ў сабе — перадусім адольваць тыя калектыўныя фобіі, стэрэатыпы й звычкі, якія надаюць беларускай рэальнасьці характар — а дакладней, выгляд — устойлівасьці й нязьменнасьці. І тычыцца гэта ня толькі страху публічнае прасторы й мэтафізыкі ўлады (С. Шабохін, Ж. Гладко), боязі быць іншым(ай) (М. Гулін), напрыклад, геем, альбо адчуваньня абсалютнае прадвызначанасьці сацыяльных роляў, напрыклад, жанчыны й маці (А. Слабодчыкава, Ж. Гладко), але і канструяваньня мінулага й памяці (А. Лянкевіч). Можна таксама адзначыць, што ў гэтых мастакоў ёсьць настаўнікі, зь якімі часьцяком яны ўдзельнічаюць у калектыўных выставах. Гэта найперш Алесь Пушкін і Аляксей Лунёў, Аляксандар Камароў і Лена Давідовіч, Андрэй Дурэйка й Максім Тымінько. У іхных працах таксама можна знайсьці адсылкі да беларускіх аўтараў, што ўжо сталіся мэтрамі, такіх як Людміла Русава, Сяргей Кірушчанка, Ігар Цішын і інш.

Першаю ў шэрагу найважнейшых выставаў, дзякуючы якім прадстаўнікі гэтае новае генэрацыі заявілі пра сябе шырокай публіцы за межамі Беларусі, сталася «Opening the Door? Belarusian art today» (куратар Кястуціс Куйзінас). Гэтая выстава адбылася напрыканцы 2010 году ў Цэнтры сучаснага мастацтва ў Вільні, а праз паўгода экспанавалася ў галерэі «Захента» ў Варшаве. Знамянальнасьць дадзенага праекту палягала ў тым, што палову ўдзельнікаў складалі беларускія мастакі, якія жывуць за межамі нашае краіны. Сымбалем выставы, выяўленым на вокладцы кнігі-каталёгу мастаком Юрыем Шустам, стаў ператвораны ў глёбус «алмаз» новае Нацыянальнае бібліятэкі ў Менску. Такім чынам адбылася арт-апрапрыяцыя афіцыйнае беларускае сымболікі, пашыраную вэрсію якой у выкананьні таго ж Юрыя Шуста можна было ўбачыць у Музэі сучаснага мастацтва ў Ляйпцыгу ў студзені — лютым 2012 году ў межах міжнароднага арт-праекту «Сцэнары Эўропы» (куратар беларускае часткі Лена Прэнц).

Гэта новая форма працы зь беларускаю рэальнасьцю атрымала сваю канкрэтызацыю ў межах калектыўнае выставы «Радыюс нуля» (куратары Руслан Вашкевіч, Аксана Жгіроўская й я), якая прайшла ў Менску на заводзе «Гарызонт» у сакавіку 2012 году й прысьвячалася падагульненьню вынікаў першага дзесяцігодзьдзя XXI ст. у сучасным беларускім мастацтве. Ад іранічнага стаўленьня да сучаснасьці 90-х («партызанскі бутык» А. Клінава) наведвальнік выставы пераходзіў да досыць сур'ёзных і ў той жа час скрайне асабістых арт-выказваньняў пра «жаночае» й штодзённасьць (М. Напрушкіна, І. Саламаціна, М. Гулін), мэтамарфозы гарадзкое прасторы (У. Цэслер, С. Ждановіч, А. Рыбчынскі, А. Іваноў), памяць пра Другую сусьветную вайну (А. Лянкевіч) і цэлы комплекс сацыяльных адчуваньняў — пачынаючы ад дакрананьня рукі іншага (І. Саўчанка) і заканчваючы дастаткова цялеснымі адчуваньнямі ўласнага мастацкага досьведу («Revision») і сутыкненьня арт-дзейнасьці з тканкаю палітычнага (С. Шабохін).

Яшчэ большае завастрэньне гэтых новых для сучаснага беларускага мастацтва адчуваньняў можна было сустрэць на арганізаванай Вольгай Капёнкінай у галерэі «EFA Project Space» у Нью-Ёрку ў 2012 годзе выставе «Гукі маўчаньня: мастацтва ў пэрыяд дыктатуры» . У гэтай выставе ўдзельнічалі яшчэ некалькі маладых беларускіх мастакоў, напрыклад, Яўген Шадко. Ягоныя жывапісныя працы аб'яднаныя адразу некалькімі сюжэтнымі лініямі: безаблічны й татальны характар беларускае палітычнае рэальнасьці, якая асабліва выразна перажываецца на галоўнай, Кастрычніцкай, плошчы Менску — у месцы небясьпечнае сустрэчы ўсіх тых, для каго палітычнае сталася вымярэньнем жыцьця, ад якога немажліва адхіліцца.

Менавіта на гэтай плошчы ў кастрычніку 2012-га аказаўся затрыманы Міхаіл Гулін, які спрабаваў у межах міжнароднага праекту «Going public. Пра цяжкасьці публічнага выказваньня», ініцыяванага Ленай Прэнц і рэалізаванага адразу ў яшчэ некалькіх краінах акрамя Беларусі (Нямеччына, Літва, Расея), узьвесьці свой пэрсанальны манумэнт з рознакаляровых кубікаў. У выніку мастак апынуўся перад судом. Аднак да новых тэндэнцыяў сучаснага беларускага мастацтва апошняга дзесяцігодзьдзя варта прылічыць ня гэтае затрыманьне — такое здаралася й раней, напрыклад, з Алесем Пушкіным, — а сам удзел нашых мастакоў у транснацыянальных праектах, што пасьлядоўна рэалізуюцца ў некалькіх краінах. Арт-выказваньні беларускіх мастакоў на міжнароднай сцэне ўдавалася пачуць і ў нашай краіне. Яшчэ адзін гэткі праект таксама Лены Прэнц «На захадзе ад усходу» — беларуская частка транснацыянальнага праекту «Europe (to the power of) n» — быў рэалізаваны ў галерэі «Ў» у верасьні 2012 году.

***

Вяртаючыся празь дзесяць гадоў да ацэнкі сучаснага беларускага мастацтва Вольгаю Капёнкінай, магу зрабіць выснову пра тое, што беларускі мастак на міжнароднай арэне сёньня спрабуе знайсьці адэкватныя сродкі выяўленьня свайго спэцыфічнага досьведу, які для вонкавага назіральніка часьцей за ўсё носіць адно імя — Лукашэнка. Беларуская рэальнасьць для новае генэрацыі мастакоў ня тоесная Лукашэнку, але ўсё ж мае да яго дачыненьне. Сваю — сьвядомую альбо не — задачу яны бачаць у тым, каб выявіць, паказаць, распавесьці, што за гэтым імем хаваецца рэальнасьць іхнага самага напружанага й нават інтымнага жыцьця, ад якога немажліва ўцякаць і ўхіляцца. Гэтая рэальнасьць, аднак, ня ёсьць для іх чымсьці само сабою зразумелым — нацыяю, культурай, мовай зь вялікае літары і, як вынік, складаным чынам канструюецца ў штодзённых індывідуальных і калектыўных практыках, робіць бачнымі якія й заклікaнае сучаснае мастацтва.

[1] Цыт. па: Фуко. М. Что такое Просвещение? // Интеллектуалы и власть: избр. полит. ст., выступления и интервью. М., 2002. С. 344.

[2] Больш падрабязна пра гэтую выставу распавядаецца ў маім тэксьце «Гукі маўчаньня: новыя арт-стратэгіі й тактыкі беларускіх мастакоў» на сайце «Новая Эўропа» (http://n-europe.eu/).

Volha Śparaha

The political like the personal: contemporary Belarusian art ten years later

In 2002, in the first issue of pARTisan magazine an art critic Volha Kapenkina was speculating about the state of contemporary Belarusian art. In particular, she remarked that the Belarusian artist "doesn't express any clear statements, he neither states nor denies anything". According to Volha, this was due to an empty ideological zone of Belarus, as the today's country was the former Soviet province. Within this space artists feel themselves nomads, though at the same time, the context becomes a ground for their work. As an example, Volha brings the project "Partisan Galleries" by Ihar Ciśyn. She also makes a reference to the article of Ihar Saŭćanka where he addresses the topic of reflection on the context as the topic of identity that is formed in the space between "approved meanings, perceptions, and myths" which can become a metaphysical borderland of Eastern Europe in future.

From a borderland to modern times

Ten years ago, not only art critics but also philosophers viewed Belarus as a borderland. Ihar Babkoŭ was the strongest supporter of this concept. According to him, borderland is characterized by a special ethics, which allows eliminating both the position of dominance and the position of a subordinate or oppressed. The problem with this idea however was the fact that it was viewed as an opposition to the strong subject position. The Belarusians could not see themselves in this position with having such strong friends as Russia and Western Europe around.

It was easy to announce that this position had to be overcome, but it was difficult to actually do this. Therefore, in the first decade of the 21st century a new concept crucial for the art processes in Belarus is gaining popularity namely, the concept of modernity.

Modernity, as Michel Foucault wrote in the 80-ies of the 20th century, must be understood not as a historical era, but as a statement. A crucial point for modernity is that it "immediately denotes our engagement with a current moment, and appears as a certain task". The task of the modernist art, which was established in the second half of the 19th century as a new paradigm of culture in general, was to redefine the rules for the organization of a work and its functioning in the society. The contemporary art as a particular way of relating to the reality or an increased sensitivity has transformed itself into an open discursive space continuously forming between objects, people, and, most importantly, between the artist and the audience.

In this sense, the modernity as well as the borderland destroys the relations of domination and subordination, although not denying the subjectivity. Subjectivity, in its turn, becomes a feeling of sensitivity to what is happening now. The one who possesses such sensitivity then easily transforms the periphery into the center (and vice versa), as they are speaking the same language with their contemporaries scattered across the world. The nomads are becoming members of an open community whose essence, according to modern philosophers, is disagreement or disharmony, which paradoxically allows them to be together.

Thus, those who disagree with the rules dominating in the society and culture, whether these are economic, political, or symbolic rules, and those who are willing to take responsibility for setting new rules, get together. No community can exist without new rules. How much are the Belarusian artists able to enter into such a community of disharmony?

The new generation of modern Belarusian art

In recent 00s, a new generation of contemporary Belarusian artists has come on stage. Some of them, for example, Maryna Napruśkina, live in Berlin. Others, like Siarheij Śabochin, Žana Hładko, Michaił Hulin and Antanina Słabodćykava are cooperating with Minsk Contemporary Art Gallery Ŭ. Andrej Lankievič, for example, is easily moving across the international stage and inspires numerous fans with his mobility (Lankievič can easily collect an audience of 150 people at his performance in Minsk).

These artists are only in their early 30ies, but they have already presented themselves in individual and group projects in Belarus and abroad. In the new decade of the 21st century, their works were included into several publications, namely, ***Zero Radius: Ontology of art of the 00s*** (ed. by A. Žiroŭskaja, V. Śparaha, and R. Vaśkievič) and Multimedia Encyclopedia of contemporary Belarusian art "Suchart" (a joint project of 34mag.net and ArtAktivist.org).

The new generation of Belarusian artists work in different styles and with different media. However, they are distinguished by a not trivial understanding of the notion "the political," which has become personal for them. This new trend which has previously been a feature of the works of individual Belarusian artists, now unites the whole generation. According to the artists, every time they create their projects, they have to overcome something inside themselves, in particular, to deal with the collective phobias, stereotypes and habits that assign character to the Belarusian reality. Or, better say, create an illusion of stability and permanence.

This concerns not only the fear of public space and the microphysics of power (S. Śabochin and Ź, Hładko), the fear to become "another" (M. Hulin), for example, a gay, or a feeling of an absolute determination of social roles, such as women and mothers (A. Słabodćykava, and Ź. Hładko). It also concerns the construction of the past or the memory (A. Lankiević). It could also be noted that these artists have teachers who they often perform with at group exhibitions. These are, first of all, Ales Puśkin and Alaksej Łuneŭ, Alaksandar Kamaroŭ and Lena Davidović, Andrej Durejka and Maksim Tyminka. In their work, you can also find references to the authors who have already become masters of the Belarusian art, such as Ludmiła Rusava, Siarhiej Kiruśćanka, Ihar Ciśyn and others.

The first in a series of major exhibitions which gave an opportunity to a number of representatives of the new generation to present themselves to the general public outside Belarus, was the exhibition ***Opening the Door? Belarusian art today*** (curator Keystutis Kuyzinas) which was held in late 2010 at the Center for Contemporary Art in Vilnius. Six months later it moved to the gallery "Zahenta" in Warsaw. A remarkable thing about this exhibition was that half of its participants were Belarusian artists who lived outside Belarus.

Its symbol published on the cover of the catalog by the artist Jury Śust was "diamond" of the new National Library in Minsk turned into a globe. In such a way, Belarusian official symbols underwent an art appropriation. Its expanded version made by Jury Śust was displayed at the Museum of Contemporary Art in Leipzig in January-February 2012 within an international art project ***Scenarios for Europe*** (the curator from the Belarusian side was Lena Prenc).

This new form of work with the Belarusian reality was embodied at the collective exhibition Zero Radius held in Minsk at Haryzont plant in March 2012 (the curators were R. Vaśkiević, A.Źhiroŭskaja and me). The idea of the exhibition was to sum up the first decade of the 21st century of modern Belarusian art.

The viewers had a chance to observe an ironic attitude to the modern times of 90ies presented by ***A Partisan's Boutique*** by Artur Klinau. After this, the visitors could go on to more serious, but at the same time very personal art statements about women's and about everyday life (M. Napruśkina, I. Sałamacina, M. Hulin). Also, the viewer could see metamorphosis of the urban space (works by U. Cesler, S. Ždanović, A. Rybćynski, and A. Ivanoŭ), the reminders of the Second World War (A. Lankiević) and a whole set of social experiences: from touching the hands of another (I. Saŭćanka) to quite realistic sensations of their own artistic experience ("Revision" art-group), as well as touching the material of the political (S. Śabochin).

These new feelings for the Belarusian contemporary art could also be observed in the gallery EFA Project Space in New York in 2012 at the exhibition organized by Volha Kapenkina ***Sounds of silence: the art of the period of the dictatorship***.

Several other young Belarusian artists, such as Jaŭhen Śadko were presented at this exhibition. His paintings are joined by several storylines, namely, faceless and total character of the Belarusian political reality most sharply experienced in the main square of Minsk – Kastryćnickaja Square. This is an unsafe meeting place for all for whom the political issue has become a dimension of life which cannot be left away.

It is at this square that Michaił Hulin was detained in October 2012. He tried to construct his personal portable monument out of colored cubes within the frameworks of the international project ***Going public. The difficulty of public expression*** initiated by Lena Prenc and already implemented in several countries, except Belarus, even in Germany, Lithuania and Russia. As a result, the artist was brought to court.

However, the new trends of contemporary Belarusian art of the last decade are not the detentions, as they had happened in the past as well, for example, to Ales Puśkin. The trend is the very participation of Belarusian artists in transnational projects, implemented successively in several countries, so that their artistic expression in the international stage could also be heard in Belarus (another transnational project ***Europe (to the power of) n*** was realized in Y gallery in September 2012).

***

Coming back to the assessment of the modern Belarusian art given by Volga Kapenkina ten years ago, it can be concluded that the Belarusian artist on the international stage is trying to find adequate means to express their specific experience. For an outside observer, this experience has one name – Łukaśenka. For the new generation of artists Belarusian reality is not equal to Łukaśenka, though it surely relates to him to some extent. Consciously or not, but they think that their task is to express, to show and tell that the reality of their most intense and even private lives is hiding behind this name. One can't hide or escape from this reality.

This reality, however, is not something that is clear and taken for granted, namely, nation, culture, and language. This is the reality which is built up in the course of routine individual and group practices, and the task of contemporary art is to make it visible.

Канстанцін Селіханаў, «**Лесьвіца**» \ 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
Kanstancin Sielichanau, «**Stairs**» \ 2012 \ A Palace Complex project



Вольга Рыбчынская
арт-крытык, куратар, дасьледчык

«(НЕ)ПАТРЭБНАЕ МАСТАЦТВА»


2012
№

Вольга Рыбчынская

арт-крытык, куратар, дасьледчык

«(НЕ)ПАТРЭБНАЕ МАСТАЦТВА»

У траўні 2012 году ў межах міжнароднае ночы музэяў у палацава-паркавым ансамблі Румянцавых і Паскевічаў у Гомлі быў прэзэнтаваны праект «Палацавы комплекс». Куратарам і асноўнаю рухальнай сілай праекту выступіў мастак Міхаіл Гулін, арганізатарам — Гомельскі палацава-паркавы ансамбль. Удзельнікамі былі суполка «Revision», Андрэй Бусел, Жана Гладко, Міхаіл Гулін, Сяргей Ждановіч, Аляксей Іваноў, Сяргей Кірушчанка, Тацяна Кандраценка, Сяргей Кажамякін, Аляксей Лунёў, Аляксандар Некрашэвіч, Тацяна Радзівілка, Арцём Рыбчынскі, Ігар Саўчанка, Канстанцін Селіханаў, Антаніна Слабодчыкава, Ганна Сакалова, Тамара Сакалова, Сяргей Шабохін, Алег Юшко.

Гэта другі маштабны й амбітны праект, які адбыўся ў 2012 годзе й аб'яднаў беларускіх і нямецка-беларускіх мастакоў на адной пляцоўцы[1]. Гэтым разам аўтары ўзаемадзейнічалі ня толькі з наяўнаю прастораю (у дадзеным выпадку — палацава-паркавага комплексу), але і з мэханізмам дзяржаўнае інстытуцыі. Акрамя таго, уступаючы на тэрыторыю правінцыйнага гораду, аўтары «інтэрвэнцыі» прыйшлі да непадрыхтаванага гледача, які ўпершыню сутыкнуўся з сучасным мастацтвам.

Такога кшталту інтэрвэнцыі на тэрыторыі гісторыка-культурных помнікаў — дастаткова пашыраная практыка ў краінах Эўропы. Люўр (Францыя), Вартбург (замак у Турынгіі, Нямеччына), Эрмітаж (Санкт-Пецярбург, Расея) і іншыя становяцца прасторамі для рэалізацыі інтэнцыяў мастакоў і куратараў з усяго сьвету. У нашых найбліжэйшых суседзяў у Польшчы ў Варшаве Цэнтар сучаснага мастацтва разьмясьціўся ў палацы, пабудаваным каралём Жыгімонтам ІІІ Вазай у 1624 г. Драматычны лёс палацу са зьменаю ўладальнікаў, функцыянальнага прызначэньня, разбурэньнем і рэканструкцыяю ў чымсьці падобны да гісторыі палацу ў Гомлі. Аднак з 1985 г. палац у Варшаве працуе як Цэнтар сучаснага мастацтва.

У нашай краіне падобны праект адбыўся ў траўні — чэрвені 2012 году. Выстава мусіла доўжыцца месяц. Аднак ужо зь першых дзён колькасьць мастацкіх праектаў пачала памяншацца. Першым быў зьняты аўтарскі праект «За фасадам» Аляксея Іванова з фасаду палацу. Затым адну за адною адключылі мультымэдыйныя працы, што месьціліся ў інтэр'ерах.

Але гісторыя пачалася нашмат раней. Першапачаткова праект называўся «Палацавы пераварот». І сапраўды мастакі-ўдзельнікі на папярэднім этапе прапаноўвалі больш вострыя інтэрвэнцыі, аднак большасьць ідэяў не былі прынятыя на стадыі падрыхтоўкі праекту. Такім чынам выявіўся пэўны лякальны «комплекс», які ў далейшым спрацаваў унівэрсальна — прывёў да зьняцьця працаў. Было прынятае рашэньне абазначыць праект як «Палацавы комплекс».

На мой погляд, усё, што адбывалася як з самім праектам, гэтак і вакол яго, — вельмі сымптаматычная для Беларусі гісторыя. Першапачатковая рэакцыя гледачоў выявілася ў шматлікіх абвінавачаньнях у «зьневажаньні «пэрліны», «абразе» й да т. п. Наглядчыкі й экскурсаводы таксама скардзіліся на тое, што чужародны праект адпужвае наведвальнікаў, перашкаджае праводзіць экскурсіі. Дзьве ўзаемазьвязаныя структуры ўступілі ў супярэчнасьць на ўзроўні ўспрыманьня непадрыхтаваным гледачом.

Уся абсурднасьць сытуацыі заключаецца ў тым, што дадзены праект быў, з аднаго боку, ініцыятываю самога палацу. Куратар пастараўся абараніць інтарэсы мастакоў і ўвесьці ў «падзейную прастору» правінцыйнага Гомлю не афіцыйныя «захопленыя наратывы», але «лякальнае й замоўчанае», тым самым «даць прадстаўніцтва… дзеячам, якія ствараць альтэрнатыву»[2]. Іншымі словамі, запрапанаваць альтэрнатыву афіцыйнаму арт-мэйнстрыму. Аднак большая частка працаў да канца экспанаваньня выставы не праіснавала. Падобная праблема выкрышталізавалася ў Віцебскім мастацкім музэі, дзе падчас рамонту зафарбавалі росьпіс Лявона Тарасевіча, што захаваўся з 1990-х гадоў, з часоў фэстывалю «In-formation». Усё гэта адбываецца ня толькі з прычыны цэнзуры, бюракратычных перашкодаў ці непадрыхтаванасьці, а часьцяком цемнаты гледача. Праблема яшчэ й у публічнасьці, у стварэньні інфармацыйнае прасторы вакол гэткага кшталту праектаў. Мы ня зможам хутка памяняць кантэкст і зьмяніць гледача. Адзін зроблены крок ня ёсьць пераадольваньнем усяго шляху, але ёсьць рухам.

У выніку мастакі былі падрыхтаваныя да розных сцэнароў, у тым ліку да гэткага. Арт-супольнасьць адгукнулася, але адзначаліся й крытычныя выпады й абвінавачваньні ў бок арганізатараў, куратараў, мастакоў. Гледачы засталіся ў неўразуменьні спачатку праз тое, чаму праект «дазволілі», потым — чаму «перадумалі».

Тым ня меней «Палацавы комплекс» адбыўся, праўда, паралельна агаліўшы шэраг «комплексаў», «болевых кропак» нашае з вамі рэчаіснасьці, што знайшло сваё ўвасабленьне й у экспазыцыі палацу.

Некаторыя мастакі аддалі перавагу наўпростаму заглыбленьню ў гістарычны лякальны кантэкст, узаемадзеяньню зь ім, выяўленьню схаваных дыскурсаў, раскрыцьцю праблемных, крытычных пунктаў гісторыі месца. Яны працавалі зь лякальнымі праблемамі, якія набылі статус глябальнага. Сапраўды, калі «падзейная прастора ў эўрапейскіх гарадах энэргічна выкарыстоўваецца дзеля рытуальных і побытавых патрэбаў (сьвятаў і дэманстрацыяў), мы ўсё болей назіраем пераход ад грамадзянскае да палітызаванае гарадзкое прасторы з функцыянальным падзелам»[3]. Беларусь у гэтым правіле не выключэньне, а, хутчэй, яскравы прыклад.

«Палацавы комплекс», на мой погляд, прадэманстраваў тое, як мастакі рэагуюць на пэўны гістарычны кантэкст, суадносячы яго з сучаснасьцю. Да таго ж інсталяцыі (фармат большасьці праектаў мастакоў) прымаюць форму атракцыёнаў і «становяцца часткаю месца, у якім яны мантуюцца, рэструктуруючы як канцэптуальна, гэтак і пэрцэптыўна арганізацыю гэтага месца»[4].

Тут важна артыкуляваць тыя інтэрвэнцыі мастакоў, якія, абмінуўшы цэнзуру, былі рэалізаваныя й фактам свайго ажыцьцяўленьня, гэтаксама як і тэмаю выказваньня, маркавалі ўвесь праект, вызначалі вэктар ягонае накіраванасьці.

Так, спэцыфікаю праекту Ігара Саўчанкі сталася не пераасэнсаваньне гісторыі канкрэтнага месца інтэрвэнцыі ці гарадзкога асяродзьдзя Гомлю. Хутчэй, першае й другое паслужыла месцам «праявы», набыцьця характару бачнага адбітку інсталяцыі аўтара. У тэксьце для аўдыёгіду мастак паведамляе: «Усе шаснаццаць вокнаў першага й другога паверхаў фасаднае часткі палацу крыж-накрыж заклееныя фотаплёнкаю Agfa Isopan F, выробленаю ў даваеннай Нямеччыне. Гэты тып плёнкі, адчувальнасьцю 17 DIN (што прыкладна адпавядае сучасным 45 ISO), быў ці ня самым папулярным у той час, і шанцы, што менавіта ёю былі зараджаныя фотаапараты салдатаў і афіцэраў нямецкае арміі, уяўляюцца даволі высокімі». Праект мадэлюе свой кантэнт як у момант дасьледаваньня й падрыхтоўкі, так і ў час канкрэтнае рэалізацыі. На падставе выпадковае зададзенасьці (у рукі Саўчанкі трапіла плёнка 1930-х гг.) выбудоўваюцца патэнцыйныя магчымасьці разьвіцьця гісторыі, алюзіі: «У гады нямецка-фашысцкае акупацыі яна відавочна магла знаходзіцца на тэрыторыі Гомлю й нават быць у багажы каго-кольвек зь нямецкіх вайскоўцаў, раскватараваных у гомельскім палацы, але і гэтая патэнцыйна мажлівая сустрэча плёнкі са сьветам і сьвятлом (фотаздымка немцамі Гомлю й самога палацу) воляю лёсаў таксама засталася нерэалізаванаю». Такім чынам, нямецкая плёнка, увасабляючы ваеннапалонных немцаў, глядзіць на горад, засьвечваючыся й рэалізуючыся «пры зусім іншых абставінах, чымся тыя, што былі тады, семдзесят гадоў таму. Пэўнаю алюзіяй гэтага праекту зьяўляецца праходжаньне калёнаў немцаў па Маскве ў чэрвені 1944 году — горад, які яны нарэшце ўбачылі на ўласныя вочы (але пры іншых абставінах, чымся імі плянавалася), і горад, які глядзеў на іх». Тут патэнцыйна магчымыя сюжэты сустракаюцца з кантэкстам месца з абсалютна сьцёртымі сьлядамі гісторыі, якая тым ня менш выклікае моцную й наўпростую асацыяцыю з канкрэтным часам (Вялікая айчынная вайна). На прыкладзе праекту Саўчанкі можна бачыць, як працуе дадзеная тэма (непраяўленая), якія знакі й ідэалягічныя стэрэатыпы ўсплываюць, а значыць, вызначаюць сёньня ўспрыманьне як грамадзкае прасторы, так і мэнтальнай.

Яшчэ адзін праект, аўтар якога працаваў са стэрэатыпамі ўспрыманьня, — гэта гукавая інсталяцыя Ганны Сакаловай «Пусты гук». У апісаньні праекту аўтар тлумачыць: «Прачытаны дыктарам (Том Цанэр) тэкст амэрыканскага мастака-мінімаліста Эда Рэйнхарда (1913–1967) «There is just one painting» («Ёсьць толькі адна карціна») перадаецца з роўнымі інтэрваламі праз дынамікі, разьмешчаныя па пэрымэтры калённае залі палацу. Тэкст чытаецца па-ангельску». Тут мастачка зьвязвае фармат site-specific праекту з дыскурсам канцэптуальнага мастацтва, які актуальны сёньня ў беларускім кантэксьце. Перафразуючы выказваньне Робэрта Морыса 1962 году пра тое, што мастацтва сёньня ёсьць формаю гісторыі мастацтваў, можна гаварыць, што ў працы Сакаловай «гісторыя мастацтваў» ператвараецца ў нагоду, матэрыял, знак дзеля фармаваньня новага самастойнага мастацкага прадукту. Тут у сыстэму мастак — твор як вырашальны складнік аўтарам уключаецца глядач.

Гэты дагматычны комплекс ператвараецца ў іронію, саркастычную гульню з канкрэтным месцам і часам. «Несвоечасовасьць» праекту даказвае й тое, што для большасьці наведвальнікаў аўтарскае выказваньне так і засталося «пустым гукам».

Амаль рэлігійнае пачуцьцё выклікае манатоннапатэтычны голас, які прагаворвае «новыя пастуляты». Адначасова ствараюцца адчуваньні жаху, іроніі й нават сарказму ад нібыта наўмыснага спалучэньня гукавое інсталяцыі з фрагмэнтам праекту Антаніны Слабодчыкавай «Яно тут» і «адрэстаўраванае» калённае залі палацу, якая набывае значэньне аб'екту — часткі інсталяцыі. З аднаго боку, дыдактычная дэклярацыя «мастацтва дзеля мастацтва», канстатацыя ягонай фізычнай прысутнасьці, ужываньня й выжываньня ў запрапанаваных умовах тут і цяпер. Зь іншага — канстатацыя факту прысутнасьці й атрыманьня ў спадчыну ідэалягічных стэрэатыпаў, комплексаў былое, савецкае эпохі, каляніяльнага сындрому, якія маргіналізуюць кожнае незалежнае й сьмелае, крытычнае й незвычайнае выказваньне, што не ўкладаецца ў зададзеныя нормы й табліцы. Тут альбо «Нічога няма» (праект Аляксея Лунёва), альбо нічога ня трэба ці патэнцыйна пад забаронаю. Аднак праект «Пусты гук» перастае быць «пустым» для ўважлівага й разумнага гледача.

Працягвае тэму стэрэатыпаў інсталяцыя Антаніны Слабодчыкавай «Стол», разьмешчаная ў выстаўнай залі разам з праектам «Акт II» суполкі беларускіх мастакоў зь Дзюсэльдорфу «Revision». Інсталяцыя мадэлюе пэўнага кшталту «ілюзію рэканструкцыі аб'екту, які зазнаў зь цягам часу шматлікія дэфармацыі й зьмены й у выніку паўстае перад намі цалкам зьмененым»[5]. Прадметы, якія часта выкарыстоўваюцца ў іншых інсталяцыях

мастачкі, — кветкі, муляжы садавіны, — уводзяцца ў прастору чорнага з канатацыяю да пустаты, нігілізацыі аб'ектаў. Яны пашыраюць аб'ём сканструяванага «нішто», якое ператвараецца гледачом ва ўяўнае «нешта». Тэмы часу, памяці, успамінаў сплятаюць і цэмэнтуюць пэўны сцэнар успрыманьня «спаленых» прадметаў інсталяцыі. І вядзецца нават не пра старэньне, зьмену, а пра штучна ўключаны акт спаленьня. Муляжы прадуктаў, сталовыя прыборы не набываюць значэньня артэфактаў, але, падмяняючы іх, нівэлююць сам факт гістарызацыі й успаміну. Тут адбываецца эстэтызацыя так званага рэтраспэктыўнага ўспаміну, фіксуецца тая форма памяці, у якой, згодна зь Янам Асманам, нямецкім гісторыкам рэлігіі й культуры, «група жыве разам са сваімі памерлымі чальцамі, адчувае іхную рэальную прысутнасьць і такім чынам стварае карціну сваёй цэласнасьці», ідэнтыфікуе сябе, зыходзячы са штампаў успрыманьня тых ці іншых аб'ектаў, паняткаў, візуальных знакаў. На першы плян выводзіцца ў меншай ступені арганічнае «пераўвасабленьне» канкрэтных аб'ектаў, а пераважна маніпуляцыя з мэнтальным абазначэньнем «несапраўднага», зробленасьці, другаснасьці. Гісторыя палацу, спосаб ейнай музэефікацыі (архітэктура, інтэр'еры), розныя сцэнары й інтэрпрэтацыі (афіцыйныя й неафіцыйныя) выкрываюць аснову — гнятлівы комплекс правінцыі.

Міхаіл Гулін для сваёй працы «Эфэкт прысутнасьці» абірае іншую стратэгію — ператварэньне ў артэфакт сымбалю Гомелю, які адсылае да пэўнага пэрыяду гісторыі гораду, калі той належаў Расейскай імпэрыі. Гіганцкая скульптура рысі, асноўнага элемэнту сучаснага гомельскага гербу, дамінуе ў «новазробленых» інтэр'ерах палацу. «Бэтонная» статуя, зноў-такі ўзаемадзейнічаючы з патрыятычнымі стэрэатыпамі, афармляе «пенапластавы»[6] бэкграўнд гісторыі знаку, які па ідэі мусіць ідэнтыфікаваць сабою месца.

Абазначаны вышэй фармат атракцыёнаў у сваёй інтэрвэнцыі «Ілюзія месца…» выкарыстоўвае Арцём Рыбчынскі. Мультымэдыйная інсталяцыя «будуецца зь некалькіх відэапраекцыяў, накіраваных на створаны штучна, унесены аб'ект са шкла, устаноўлены ў цэнтры залі». Відэапраекцыі ўяўляюць сабою вэрсіі й тлумачэньні гісторыі палацу, атрыманыя зь некалькіх крыніцаў (аўдыёгід, экскурсавод, суправаджальныя тэксты й інш.). Гукавы шэраг — ператварэньне інфармацыйна-даведачнага тэксту ў аб'ект інтэрпрэтацыі. Гісторыя палацу, у сваю чаргу, цесна зьнітаваная з гісторыяю самога Гомлю, ягонаю ідэнтыфікацыяй.

Спэцыфіка лякальнай гістарычнай сытуацыі, якая раскрываецца ў запрапанаваных інфармацыйных крыніцах, суадносіцца з «унівэрсальнаю мадэльлю беларускае сытуацыі наогул». Створаная сацыяльна-культурная канструкцыя базуецца на стэрэатыпным уяўленьні пра мінулае. Гісторыя тут ня проста ўспрымаецца ці прымаецца сучасным, але «адкрываецца» ім наноў, «мадэлюецца» ў залежнасьці ад варункаў у самім сучасным»[7]. Сёньняшняя трактоўка гісторыі выстаўляе свае акцэнты, больш за тое, «калектыўнае мінулае»[8] ёсьць «штучным прадуктам» сучаснасьці[9].

Так, гістарычна склалася «сытуацыя месца»: «спадчына, традыцыя, культура напракат», прыўнесеныя на гэтыя тэрыторыі штучна, «высаджанае» культурнае асяродзьдзе — муляж. Гэтая сыстэма й выкрываецца ў праекце Рыбчынскага. У інсталяцыі ўвасабляецца аснова канцэпцыі С. Эйзэнштэйна, выкладзеная ім у артыкуле «Мантаж атракцыёнаў» (1923): «…агрэсіўны момант… элемэнт… які робіць на гледача пачуцьцёвае й псыхалягічнае ўзьдзеяньне, досьледна выверанае й матэматычна разьлічанае на пэўныя эмацыйныя ўзрушэньні таго, хто ўспрымае»[10]. Мастак уводзіць гледача ў насычаную рознымі крыніцамі інфармацыі й тэкстамі прастору. Некамфортнае асяродзьдзе правакуе адчуваньне — уражаньне, якое зьмяняе «ўяўленьне», што нясе ў сваёй сутнасьці рэканструкцыю мадэлі гісторыі месца, «праходзячы праз фігуру, праламляючыся, адлюстроўваючыся, ствараюць у залі палацу ілюзорную прастору гістарычнага інфармацыйнага цела…»[11], якое, у сваю чаргу, сынхранізавалася з паняткам гіпэрпалімпсэсту, у ім наклаліся адно на адно дзясяткі тэкстаў, трактовак, вэрсіяў падзеяў, адзін слой нівэлюе іншы, робячы немагчымым аднавіць зыходны тэкст.

Замест заключэньня

Відавочна, што праект «Палацавы комплекс» разьбіўся на суб'ектыўныя ўяўленьні й інтэрпрэтацыі таго, што адбывалася ў Гомлі ў траўні — чэрвені 2012 г. Для мяне гэты праект стаўся прыкладам рэалізацыі аўтараў у фармаце «магчымага «engaged art» — мастацтва, успрымальнага да асяродзьдзя. І, згодна з канадзкаю мастачкаю, куратаркай і рэжысэрам Джыліян Маківэр, гэткага кшталту мастацтва «не абавязкова робіць наўпростыя камэнтары, распавядаючы гледачу, што думаць, але замест гэтага запрашае, уцягвае ў вельмі «жывыя» дачыненьні з прастораю й працай, такім чынам дазваляючы выбудоўваць свае ўласныя ўражаньні й высновы».

1 Напрыканцы лютага 2012 году стартавала выстава актуальнага мастацтва Менску «Радыюс нуля» — частка вялікага дасьледніцка-выстаўнага праекту «Радыюс нуля. Анталёгія арт-нулявых». Экспазыцыя, што разьмясьцілася ў адным з цэхаў заводу «Гарызонт», улучала сярод іншага праекты Марыны Напрушкінай (Бэрлін, Нямеччына) і суполкі «Revision» (Дзюсэльдорф, Нямеччына). Да ўдзелу ў праекце «Палацавы комплекс» далучыліся й мастакі Ганна Сакалова, Алег Юшко (Дзюсэльдорф, Нямеччына).

2 Сассен С. Города как пограничные зоны в формальной политике // 2-я Московская биеннале современного искусства [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://2nd.moscowbiennale.ru/ru/sassen_doklad1/.

3 Тамсама.

4 Выказваньне Рычарда Сэры (1989).

5 З апісаньня праекту А. Слабодчыкавай.

6 Скульптура выкананая зь пенапласту.

7 Арнаутова Ю. А. Культура воспоминания и история памяти. История и память: истор. культура Европы до начала Нового времени / под ред. Л. П. Репиной. М.: Кругъ, 2006. С. 47–55.

8 Вызначэньне Марыса Хальбвакса, француcкага філёзафа й сацыёляга.

9 Арнаутова Ю. А. Культура воспоминания и история памяти. С. 47–55.

10 Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Избр. произв.: в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 270.

11 З апісаньня праекту А. Рыбчынскага.

Андрэй Бусел, «**Мост**» \ 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
Andrej Busieł, «**A Bridge**» \ 2012 \ A Palace Complex project



Ігар Цішын, *мастак*

Зразумела, калі ёсьць хоць бы адзін незалежны часопіс пра сучаснае мастацтва — гэта добра, а калі такіх часопісаў зусім няма — дрэнна. Мне даводзілася гаварыць на тэму сучаснага Партызана з рознымі людзьмі ў Менску, і, падаецца, ёсьць два розныя пункты гледжаньня. Адны лічаць, што «партызанка» як рыса нацыі ўвогуле й як рыса беларускага мастацтва ў прыватнасьці — гэта нешта такое, ад чаго трэба пазбаўляцца й выціскаць зь сябе па кроплі. Іншыя думаюць, што, наадварот, гэта трэба культываваць і разьвіваць. Мабыць, так і павінна быць: адзінства й барацьба супрацьлегласьцяў.

«pARTisan & antipARTisan» — гэта падобна да «ненаклоняемости» й «наклоняемости» — крымінальна-блатных тэрмінаў. «Наклоняемость» у Беларусі — гэта як «кастрацыя» на Кубе Кастра (Славой Жыжэк).

Вядома, можна сказаць, што сьвет зьмяняецца вельмі хутка. Яшчэ 20 гадоў таму не было камputараў і мабільных тэлефонаў. І зараз здаецца, што Партызану няма месца тут і цяпер. Але мы бачым, што сёньня й інтэрнэт увязаўся ў партызанскую барацьбу. Гэта партызанства на новым узроўні, і супраць гэтага руху дзейнічае велізарнае войска (КДБ, ФСБ, і г. д.). Беларускі інтэрнэт, у якога ўжо ёсьць досьвед партызанскай барацьбы, мае доступ да ўсяго сьвету, але, на жаль, не да ўсёй Беларусі. А ці зьмяніўся чалавек? Нават не ў апошнія гады, а ў апошнія стагодзьдзі? Вось дакумэнт, які быў напісаны ў XIX стагодзьдзі, прыкладна ў 1830-м. І што зьмянілася з тых часоў?

Зайграй, зайграй, хлопча малы,
І ў скрыпачку, і ў цымбалы,
А я зайграю ў дуду,
Бо ў Крашыне жыць ня буду.

Бо ў Крашыне пан сярдзіты,
Бацька кіямі забіты,
Маці тужыць, сястра плача:
«Дзе ж ты пойдзеш, небарача?..»

Дзе ж я пайду? Мілы Божа!
Пайду ў сьвет, у бездарожжа,
У ваўкалака абярнуся,
З шчасьцем на вас азірнуся.

Будзь здарова, маці міла!
Каб ты мяне не радзіла,
Каб ты мяне не карміла,
Шчасьліўшая б ты была!

Каб я каршуном радзіўся,
Я бы без паноў абыўся:
У паншчыну б не пагналі,
У рэкруты б не забралі
І ў маскалі не аддалі...

Гэта напісана пра сёньняшнюю Беларусь. І кампутар у кожнай трэцяй кватэры ў Менску нічога ня можа зьмяніць. Дык ці можа Партызан сыйсьці? Калі калісьці Панамарэнка яшчэ пытаўся ў Крамля дазволу, каб зьнішчыць Янку Купалу, то зараз ужо ніхто нічога ні ў кога не пытаецца. Думаю, эвалюцыя ў Беларусі сёньня немагчымая, і таму партызанства проста так ня сыйдзе. І магчымасьць зямлянкі як была, так і застаецца — ад яе, як ад турмы й торбы, ня трэба заракацца.

(Un)Wanted Art

Volha Rybćynskaja

In May 2012, within the frameworks of the international night of the museums the project ***A Palace Complex*** was presented in Homiel in the Palace and Park Ensemble (the Duke Rumiancev and Paśkević Family Palace). The curator and driving force of the project was artist Michaił Hulin, the organizer was Homiel Palace and Park Ensemble. The participants were the art-group "Revision", Andrej Busieł, Žana Hładko, Michaił Hulin, Siarhiej Ždanović, Alaksiej Ivanou, Siarhiej Kiruśćanka Taciana Kandracienka, Siarhiej Kaźamiakin, Alaksiej Łuniou, Alaksandar Niekraśević, Taciana Radziviłka, Arciom Rybćynski, Ihar Saućanka, Kanstancin Sielichanau, Antanina Słabodćykava, Hanna Sakałova, Tamara Sakałova, Siarhiej Šabochin and Aleh Juśko.

This was the second large-scale and ambitious project which took place in 2012 and united Belarusian and German-Belarusian painters on one platform [1]. This time, the authors interacted not only with the available space (in this case it was the palace and park complex), but also with the state organisation. What is more, by entering the territory of a provincial town, the authors of this art "intervention" came to the unprepared viewer who first in their lives encountered the contemporary art.

The exhibition was planned to last for a month. However, from the very first days the number of art projects began to reduce. A personal project of Alaksiej Ivanou titled ***Behind the facade*** was removed from the facade of the palace first. Then, one by one, multimedia works located inside were disconnected. But the story behind these facts had began much earlier. Initially, the project was called ***A Palace Revolution***. Indeed, at the initial stage, the artists participating in the project had suggested to carry out more acute interventions. However, most of their ideas had been rejected at the drafting stage. Therefore, there emerged a kind of a local "complex", which resulted in traditional universal outcomes, namely, works were removed. Because of this, it was decided to rename the project and call it ***A palace complex***.

In my opinion, the situation with this project is very symptomatic for Belarus. The initial response of the audience was revealed in numerous charges, such as, for example, "an insult to the architectural pearl (meaning the park and palace ensemble)", "disrespects", and etc. The supervisors and guides were also complaining that this alien project had scared the visitors off and hindered regular guided tours round the palace. As we see, two interrelated structures had a conflict because of the unprepared viewers' perception of the exhibition. The situation looked absurd also due to the fact that this project was, on the one hand, the initiative of the palace itself. The curator tried to protect the interests of the artists and introduce a new "space for events" in provincial Homiel. The intention was to give the city not the official "captured narrative", but to show "the local and hidden", and thus, "allow the artists to create an alternative" [2].

In other words, they wanted to offer an alternative to the official mainstream in art. However, most of the works did not live to the end of the exhibition. A similar problem was in the Viciebsk Art Museum where a fresco of Lavon Tarasiević which had left from the times of festival "In-formation" in 1990s, was painted out during the refurbishment. All of these cases have become possible not only due to bureaucracy and censorship. Very often they could happen because of unpreparedness and ignorance of the audience to the exposure of contemporary art. Another problem is lack of publicity and necessity to create an information space around such projects. We cannot quickly change the context and change the viewer. One step done doesn't mean that the whole way has been walked, though it is surely a move forward.

As a result, the artists were prepared for various scenarios, including this one. Art community reacted to what had happened, but there were also criticisms and accusations against the organizers, curators and artists. As far as the viewers were concerned, they were puzzled twice: at first, by the fact why the project had been "allowed to be held", and second, why "they changed their minds". Nevertheless, ***A Palace Complex*** was held. However, it revealed a series of "complexes", or "weak points" of our reality, which was embodied in the exhibition at the palace.

For example, the specific of the project by Ihar Saućanka was not to rethink the history of a particular place of intervention or urban environment of Homiel. The aim of his project was rather to find a place "to develop the imprint" of the author's installation and make it visible. The artist says in the audio guide to his installation: *"All sixteen windows on the first and second floors of the palace facade are glued crosswise with a photographic film Agfa Isopan F made in pre-war Germany. This type of film has the sensitivity of 17 DIN (which roughly corresponds to the modern 45 ISO). It was practically the most popular in those days. There are very high chances that this kind of film was used in cameras of privates and officers of the German army"*.

The project models its content both at the stage of preparation and implementation. Based on a random datum (Saućanka had by chance got hold of the film of the 1930s.), the author demonstrates possible further scenarios of the development of history, or allusions: *"During the Nazi occupation, this film could as well be in Homiel and even be in the luggage of any of the German soldiers stationed in the Homiel Palace. However, this potentially possible encounter of the film with light (namely, the photos of the palace which could have been taken by the Germans) never happened"*. Thus, this German photographic film, which represents the prisoners of war, gets spoilt, and is developed "under absolutely different conditions than it could have been developed under seventy years ago". By looking at Saućanka's project, we can see how the theme (namely, the undeveloped theme) works. We can see which symbols and ideological stereotypes emerge, and thus define today's perception of both public and mental space.

Another project where the author has worked with the stereotypes of perception is a sound installation by Hanna Sakałova ***An Empty Sound***. In the description to the project, the author explains that "The text of the American minimalist Ad Reinhardt (1913-1967) *There is* ***just one painting*** read by the announcer Tom Tsaner is transmitted at regular intervals via the speakers located on the perimeter of column hall of the palace. The text is in English". By doing so, the artist connects the site-specific format of the project with the discourse of conceptual art which is actual for today's Belarusian context. The monotonous poetic voice of the audio guide which reads out "new statements" calls almost a religious feeling.

At the same time, it creates a feeling of horror, irony and even sarcasm due to allegedly deliberate usage of a combination of sound installation with a fragment of Antanina Słabodćykava's project ***It is here***. Located in a newly restored column hall of the palace, the place itself acquires the value of the object and be-

comes a part of the installation. Thus, on the one hand, the viewer can see a declaration of "art for the sake of art"; feel a physical presence of art as well as ***its essence*** and survival in the suggested conditions here and now. On the other, the installation indicates the presence of the inherited ideological stereotypes, complexes of the Soviet epoch, and the colonial syndrome, which altogether marginalize every independent, courageous, critical and unusual statement that does not fit into the given rules and templates. Here either ***There is Nothing*** (a project by Alaksiej Łuniou), or nothing is needed or is potentially prohibited. However, the project ***An Empty Sound*** ceases to be "empty" for an attentive and intelligent viewer.

Antanina Słabodćykava's installation ***A Table*** continues the theme of stereotypes. It was located in one exhibition hall with the project ***Act II*** created by "Revision". The installation models a kind of "illusion of the reconstruction of an object which has been deformed and changed over time. As a result, it is eventually exposed to the viewers fully modified" [3].

The items that are often used in other installations of the artist, namely, flowers and artificial fruit, are introduced into the space of blackness which, in turn, denotes emptiness and denial of objects. They also expand the constructed "nothing", which the viewer transforms into an imaginary "something". Themes of time, memory and memories create and cement a certain scenario of perception of the "burnt" items of the installation. The idea behind is not a process of ageing or changes. It is rather an intention to include in the installation the very act of "getting things burnt". Fake products and cutlery do not become artifacts; they rather replace them and by doing so, diminish the historical value of memories.

For his work ***The effect of presence*** Michaił Hulin selects another strategy. He turns the symbol of Homiel into an artifact which refers to a particular period in the history of the city when it belonged to the Russian Empire. A giant sculpture of lynx, the main element of the modern coat of arms of Homiel, dominates "the newly created" interiors of the palace. "The concrete statue" interacts with patriotic stereotypes and forms a background of the history of the symbol form foam plastic [4]. The background serves as an identification of the place.

Arciom Rybćynski uses a format of rides in his intervention ***The illusion of a place***. His multimedia installation *"is made from several video projections focused on an artificially created glass object set in the center of the show room"*. The video projections are stories and explanations of the history of the palace coming out from several sources (an audio guide, a guide, accompanying texts, etc.) The audio guide indicates the transformation of information and reference text in the object of interpretation. The history of the palace is, in turn, closely connected with the history of the Homiel and its identification. The specific of the local history, which is revealed in the suggested sources of information, corresponds to "a universal character of the Belarusian situation". The established socio-cultural construction is based on stereotypical perceptions of the past. The history is not simply perceived or accepted by the present, but is discovered again anew. It is as if being "modeled" depending on the conditions in the present" [5]. Today's interpretation of history places its specific emphasis. More than that, a "collective past" [6] is an "artificial product" of present time [7].

This is how a "situation of a place" has been historically formed: "heritage, traditions and culture for rent" have been brought to these territories from outside. The so-called "planted" cultural environment is a fake. This system is revealed in Rybćynski's project. The installation embodies the concept of Sergei Eisenstein presented in his article "Installation of Rides" (1923): "... an aggressive moment ... an element ... which influences the viewer both emotionally and psychologically. This influence is well perfectly well-tuned and mathematically calculated in order to appeal to certain emotions of the viewer"[8]. The artist puts the viewer in the environment that is filled with a variety of texts and sources of information. This uncomfortable surrounding provokes uncomfortable feelings. Thus, it is "an impression" that replaces "an opinion", which, in fact, results in reconstruction of the history of a place. Altogether, in his installation, the artist creates an imagery space of the historical information body"[9]. It has synchronized with the notion of a hyper palimpsest; tens of texts and versions of events have been mixed together so that is not possible anymore to restore the initial text.

Instead of a conclusion

It is obvious that the project ***A Palace Complex*** has divided into subjective perceptions and interpretations of what was happening in Homiel in May-June 2012. For me this project was an example of how the authors had expressed themselves in the format of possible "engaged art" susceptible to environment. Apparently, according to the Canadian artist, curator and director Gillian Mciver, this kind of art "does not necessarily make direct comments telling the audience what to think. Instead of this, it engages the viewer in a very "real" relationship with space and work, thus allowing to form their own impressions and make their own conclusions".

[1] At the end of February 2012, in Minsk started an exhibition of contemporary art "Zero Radius". This was a part of a large research and exhibition project "Zero Radius. Art of the 00's". The exhibition, which was located in one of the shops of the plant "Haryzont", included works of Maryna Napruśkina (Berlin, Germany) and the art-group "Revision" (Dusseldorf, Germany). Painters Hanna Sakałova and Aleh Juśko (Dusseldorf, Germany) decided to participate in the project A Palace Complex.

[2] Сассен С. Города как пограничные зоны в формальной политике // 2-я Московская биеннале современного искусства (Sassen. S. CITIES AS FRONTIER ZONES: MAKING INFORMAL POLITICS / / 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art) [electronic resource]. Access mode: http://2nd.moscowbiennale.ru/ru/sassen_doklad1/.

[3] From the description of Słabodćykava's project.

[4] The sculpture is made of foam plastic.

[5] Ю. А. Арнаутова. Культура воспоминания и история памяти. История и память: истор. культура Европы до начала Нового времени / под ред. Л. П. Репиной. (Arnautova Y.A. Culture and history of memory. History and memory: history of European art until New Age / ed. by L.P.Repina.) Moscow.: Кругъ, 2006. p. 47–55.

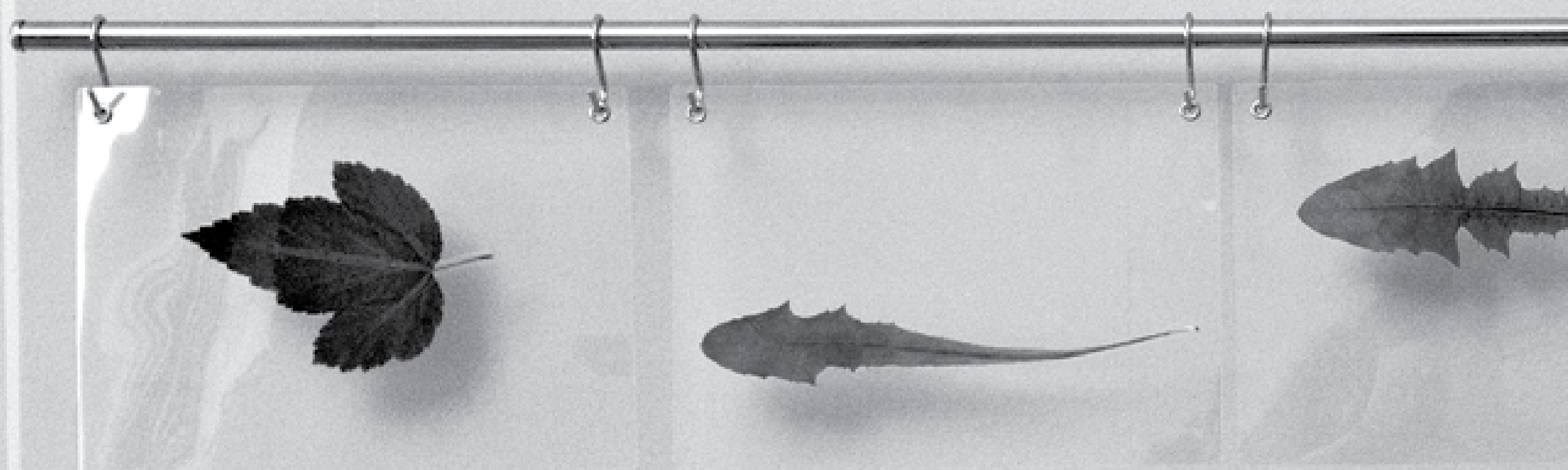
[6] A definition of Maurice Halbwachs, French philosopher and sociologist .

[7] Ю. А. Арнаутова. Культура воспоминания и история памяти. (Arnautova Y.A. Culture and history of memory). p. 47–55.

[8] Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Избр. произв.: в 6 т. М., 1964. Т.2. С.270. (Ezenshten S. Installation of Rides //Selected works: in 6 books. Moscow, 1964. Book.2. p.270.)

[9] From the description of Rybćynski's project.

Тамара Сакалова, «**Калекцыя**» \ 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
Tamara Sakałova, «**Collection**» \ 2012 \ A Palace Complex project



Юры Андруховіч: «Мае найлепшыя часы пачаліся менавіта пасьля распаду СССР»


2012
№ 1



Юры Андруховіч:
«Мае найлепшыя часы пачаліся менавіта пасьля распаду СССР»

Юры Андруховіч — паэт і празаік, адзін з самых пасьпяховых сучасных украінскіх аўтараў, вядомы й за мяжой. Ягоныя кнігі перакладзеныя на беларускую, польскую, ангельскую, расейскую, вугорскую, фінскую, швэдзкую мовы. Кніга Андруховіча «Дванаццаць абручоў» у перакладзе на францускую мову трапіла ў шорт-ліст лепшых твораў Фэстывалю эўрапейскіх літаратур у горадзе Каньяк, дзе Ўкраіна была ганаровым госьцем. Акрамя плённай літаратурнай дзейнасьці (6 раманаў, некалькі зборнікаў эсэ й вершаў) Андруховіч, займаючы актыўную грамадзянскую пазыцыю, выступае за незалежны нацыянальны праект і абараняе каштоўнасьці ўкраінскай культуры.

Пра свой шлях у літаратуру, свае палітычныя погляды, а таксама пра тое, ці выжыве літаратура ў будучыні, спэцыяльна для «pARTisan» распавядае Юры Андруховіч.

— Як пачынаўся ваш шлях у літаратуру?

Юры Андруховіч: Я часта распавядаю такую легенду, таму што сам ужо ня ўпэўнены, было так насамрэч ці не. У 16 гадоў я быццам зьнянацку вырашыў, што трэба пісаць вершы. Звычайна людзі не прымаюць такія рашэньні, а проста пачынаюць пісаць. А мая ідэя была такая, што мае вершы будуць авангарднымі — вядома, у тым сэнсе, як я на той момант уяўляў сабе авангарднасьць, а гэта найперш адрознае ад таго, што друкавалася ў тыя часы, што лічылася ўкраінскай паэзіяй. Так я пачаў запісваць якіясьці вершы, а калі стаў студэнтам, нават адважыўся паказаць гэта нейкім старэйшым людзям. Тады я пачуў першыя ацэнкі, і гэта было вельмі важна. Таму што, магчыма, калі б на той момант хтосьці сказаў мне спыніцца й больш ніколі не пісаць, — была б траўма. І, можа, так і здарылася б, бо тады я лёгка падпадаў пад уплыў. Але, на шчасьце, ніхто такога не сказаў — так, крытыкавалі за нейкія лякальныя памылкі, але казалі, каб працягваў. Неўзабаве зьявілася першая афіцыйная публікацыя ў часопісе «Жовтень». Быў пэрыяд — колькі гадоў — актыўнай падтрымкі з боку Міколы Рабчука — на той час гэта быў малады, але вельмі ўплывовы літаратурны крытык. Зараз ён не выступае зь вершамі, а больш займаецца паліталёгіяй і сацыялёгіяй, а тады гэта быў вяршыцель маладых літаратурных лёсаў, ён быў у авангардзе літаратурнага працэсу. За яго спрыяньнем у 1985 годзе выйшаў першы мой зборнік вершаў «Неба й плошчы».

— Як я зразумела, з самага пачатку гэта былі не юнацкія вершы, а пэўны выклік традыцыйным формам паэзіі?

Ю. А.: Так я сабе гэта ўяўляў. Магчыма, калі сёньня перачытаў бы, — падумаў бы, што гэтыя вершы абсалютна юнацкія й наіўныя. Але тады сапраўды была прэтэнзія, быў замах на альтэрнатыўны дыскурс, на нешта не адпаведнае агульнаму разуменьню таго, чым ёсьць украінская паэзія.

— А якімі аўтарамі натхняліся?

Ю. А.: Перадусім, вядома, легендамі эўрапейскага мадэрнізму — Апалінэр, Рэмбо, Рыльке. Таксама ключавым для мяне стаў наш украінскі паэт Багдан-Ігар Антоныч. У тыя часы яго афіцыйна замоўчвалі, але ў мяне была выпадковая магчымасьць чытаць украінскую прэсу, што выходзіла ў Польшчы, і там былі надрукаваны ягоныя вершы. Я быў вельмі ўражаны, што ў нашай паэзіі яшчэ ў 1930-я быў свой Рэмбо.

— Атрымліваецца, пасьля зьяўленьня вашага першага зборніку фактычна пачынаецца пэрыяд «Бу-Ба-Бу»? Чым адметны для вас той этап?

Ю. А.: Па сутнасьці, «Бу-Ба-Бу» — час нашых дэбютных выступаў, калі пакаленьне 80-х дачакалася сваіх першых кніжак. А канкрэтна ў 1985 годзе ў мяне адбылася асабістая сустрэча зь Віктарам Небаракам і Аляксандрам Ірванцом. Пэўны час мы камунікавалі толькі празь ліставаньне, ведалі адзін аднаго, але фізычна не сустракаліся. Але ўжо калі абменьваліся думкамі ў сваіх лістах, зьявілася ідэя запачаткаваць такое трыё — паэтычную групу з трох аўтараў. Я напісаў, што бачу ў нас патэнцыял для заснаваньня новага паэтычнага кірунку — бурлескна-балаганна-буфанаднага. А Віктар адказаў, што вось і назва — «Бу-Ба-Бу». Так мы сустрэліся й нефармальна канстатавалі: «Бу-Ба-Бу» ёсьць. Мы працягвалі пісаць, але пачалі й часьцей сустракацца, у тым ліку зь іншымі паэтамі, мастакамі, музыкамі, чыталі новыя вершы. А з 1987 году, з пачаткам «перабудовы», у нас зьявілася магчымасьць выходзіць на сцэну й выконваць вершы публічна. А ўжо ў апошнія гады СССР мы сталіся сапраўды такім брэндам. На жаль, у нас не было супольнай друкаванай кнігі, амаль не засталося ніякай дакумэнтацыі — фота, відэа. Таму, хутчэй, сёньня гэта такая легенда. Пасьля 1991 году нашыя шляхі разыйшліся, лягчэй рухацца стала паасобку. Тым больш, рэчаіснасьць зьмянілася, а «Бу-Ба-Бу» была добрай менавіта для позьняга «саўка», але ў незалежнай Украіне суполка не змагла ўжо сябе знайсьці.

— Але, па сутнасьці, ініцыятыва суполкі працягнулася ўжо ў іншай форме, зь іншымі ўдзельнікамі. Маю на ўвазе Станіслаўскі фэномэн.

Ю. А.: Станіслаўскі фэномэн — так, гэта ўжо пазьней, калі з вуліцы пачалі прыходзіць маладыя людзі, паказваць тое, што яны робяць, і выявілася, што гэта цікава, гэта добрая літаратура. Гэты пэрыяд нельга ўявіць сабе без часопісу «Четвер», вакол якога зьявілася пэўнае кола аўтараў, напрыклад, Тарас Прахаська, ягоны брат Юры, які перакладаў Хайдэгера, Юры Іздрык, Галіна Петрасаняк. Шмат каго з тых аўтараў цяпер нават і не назавуць, але сам фэномэн згадваюць. Гэта ня быў толькі літаратурны фэномэн, бо вакол было шмат візуальных аўтараў. Менавіта тады зарадзілася такая ініцыятыва — імпрэза. Акурат у гэты час у Івана-Франкоўску адбылася Міжнародная біенале сучаснага мастацтва, у наш горад пачалі прывозіць розныя працы — скульптуру, графіку, асамбляжы. Мы зьбіраліся, спрачаліся, чыталі кнігі, глядзелі фільмы. Усё гэта трымалася да новага тысячагодзьдзя, потым таксама сыйшло, бо, натуральна, кожны пайшоў сваім шляхам.

— Вернемся да часоў «перабудовы». Усе чакалі гэтага моманту, бо былі ўпэўненыя: ня будзе «саўка» — прыйдзе шчасьце. Але тое шчасьце, якога чакалі, не надыйшло, таму сёньня некаторыя нават настальгуюць па тым часе — менавіта па пэрыядзе «перабудовы».

Ю. А.: Так, зразумела, і ў мяне было расчараваньне. Чакаў, што Ўкраіна адразу стане нармальнай цэнтральна-ўсходнеэўрапейскай дзяржавай. Выявілася, што не. Але ў мяне ні на сэкунду не ўзьнікала жалю, што СССР згінуў. Нават калі згадваць мае найскладанейшыя гады — 1990-я, — усё адно яны для мяне былі лепшыя за часы СССР. Зь сярэдзіны 1990-х я стаў адным зь першых калюмністаў газэты «День», куды пісаў чатыры гады. І ў мяне была ідэя фікс: бесьперапынна даводзіць чытачам, што гэтая амаль цалкам зруйнаваная краіна тым ня менш лепшая за быццам бы добра арганізаваны СССР. Таму я сказаў бы, што мае найлепшыя часы пачаліся менавіта пасьля распаду СССР. Яны былі розныя, але сам факт існаваньня незалежнай краіны для мяне вельмі важны.

— Вы маеце дакладную грамадзянскую пазыцыю, выступаеце ў СМІ, актыўна займаецеся публіцыстыкай. Наколькі гэта супадае з вашай літаратурнай дзейнасьцю? Ці для вас гэта два розныя палі?

Ю. А.: Часта, калі мы гаворым пра палітыку, узьнікаюць непаразуменьні. Бо шмат хто з постсавецкіх людзей разумее гэты панятак вузка: партыйная дзейнасьць, удзел у выбарах, праца ў парлямэнце. А я разумею палітыку шырэй. Палітычнае для мяне ўлучае эстэтычнае — і наадварот. Свой палітычны выбар я заўсёды намагаўся рабіць з эстэтычных крытэраў. Справа ня ў тым, ці падабаецца мне фізыяномія палітыка, ці эстэтычна сядзіць на ім касьцюм. Маецца на ўвазе тое, наколькі ягоная пазыцыя, дыскурс пэўнай палітычнай сілы адпавядаюць маім уяўленьням пра слушную атрактыўную эстэтыку. Сёньня сытуацыя з выбарам у мяне спрасьцілася. З прыходам да ўлады Януковіча ўсё пайшло больш брутальна, пагрубілася палітычная барацьба. І даводзіцца адкідаць нюансы й канстатаваць факт: у нашай палітыцы пазытыўна ўсё тое, што рэальна выступае супраць Януковіча, варта падтрымліваць любую ідэю, якая здатная пахіснуць манаполію ўлады ў ягоных руках. Таму мая эстэтычная пазыцыя сыйшла на нуль, і зараз ад палітыкаў мне патрэбна толькі, каб яны эфэктыўна супрацьстаялі пераўтварэньню Украіны ў дыктатуру. У гэтым сэнсе я чалавек палітычны. Я пішу на гэтую тэму, магу гадзінамі спрачацца, досыць актыўны ў інтэрнэце. Адзінае — адмаўляюся ўдзельнічаць у розных ток-шоў, бо ведаю, што гэта гульня на чужым полі, дзе я ня маю шанцаў.

— Ці выяўляецца гэтая пазыцыя ў вашых літаратурных творах?

Ю. А.: Калі мы гаворым пра раманы, якія завязаныя з сучаснасьцю, то, вядома, абыйсьці гэтыя палітычна-сацыяльныя моманты будзе няпраўдай. Я так пісаць ня ўмею. Зразумела, яны прысутнічаюць. Найбольш — у маім сацыяльным рамане «Дванаццаць абручоў» і ў зборніку паэзіі «Песьні для мёртвага пеўня», якія зьявіліся ў часы позьняга Кучмы.

Потым — мая апошняя кніга «Лексыкон інтымных мясьцінаў». Я сьвядома абраў такую форму — зборнік тэкстаў рознага жанру, напісаных праз маю біяграфію: лірыка, гумарыстычнае апавяданьне, трагічная гісторыя, палітычны памфлет. Самым палітычным месцам стаўся, вядома, Кіеў, бо тут адбылася Памаранчавая рэвалюцыя, дзе я зазнаў адно з наймацнейшых сваіх перажываньняў. Такім чынам, калі мне цікава й неабходна ўключыць палітычнае, — натуральна, гэтыя матывы зьяўляюцца. Але я за арганічнасьць гэтага элемэнту.

— То бок такое азначэньне, як палітычнае мастацтва, не пужае вас?

Ю. А.: Так, магу сказаць больш: гэта адзінае, што мне цікавае. Але паўтаруся — у шырокім значэньні слова «палітыка».

— Сёньня вы як аўтар досыць актыўна выступаеце й за мяжой і, такім чынам, можаце назіраць, якія працэсы адбываюцца на міжнароднай літаратурнай арэне. У чым іх адметнасьць? У якіх напрамках разьвіваецца сучасная літаратура?

Ю. А.: Я думаю, што казаць пра нейкія агульныя рэчы ў сучаснай эўрапейскай літаратуры ня варта. Хаця існуюць нейкія тэндэнцыі: напрыклад, заходнеэўрапейскія літаратурныя школы перажываюць пэрыяд постканяніяльнага вяртаньня. Людзі з былых калёніяў — віетнамцы, індусы, напрыклад, — едуць да Лёндану, Парыжу, сваіх былых мэтраполіяў, і пачынаюць пісаць новаю мовай пра сваю нацыянальную культуру. Гэтая зьява вельмі характэрная для літаратур былых імпэрыяў. Такую сытуацыю можна назіраць і ва ўсходніх літаратурах, калі правесьці гэтую мяжу. Вядома, там іншая праблематыка, якая ў першую чаргу дыктуецца тым аб'ектыўным фактам, што эўрапейскія літаратуры ствараюцца вялікімі мовамі — францускай, ангельскай, гішпанскай, нямецкай. А рэшта іншых эўрапейскіх літаратур ствараецца малымі мовамі, для якіх складана знаходзіць перакладчыкаў. Я магу ўявіць сабе праблемы літоўскага пісьменьніка ці нават чэскага. Такім чынам, на маю думку, адзінай эўрапейскай літаратуры няма, але ёсьць багата эўрапейскіх літаратур, якія ствараюцца мовамі з розным рэзанансам. І які бы сярэднестатыстычным ні быў ангельскі раман, ён аб'ектыўна мае лепшыя шанцы стаць вядомым у сьвеце, чым геніяльны раман, напісаны, напрыклад, баўгарскаю мовай. І тое, што на ўсходзе Эўропы мы працуем малымі мовамі зь невялікай колькасьцю чытачоў, трэба ўлічваць. На маю думку, мы падсьвядома стараемся гэта кампэнсаваць працаю з мовай. Мы ня столькі думаем пра гісторыю, колькі пра нашую мову — ці не памерла яна яшчэ, ці можа перадаваць тыя нюансы, якія мы б хацелі праз яе перадаць? Таму я магу сказаць, што ў параўнаньні з прадстаўнікамі гэтых вялікіх моваў у нас розныя мэты.

— Вы апісалі, хутчэй, сытуацыю літаратурнага рынку. А калі казаць пра якасьць сучаснай літаратуры? Ці існуе ўвогуле для вас такі панятак?

Ю. А.: Я думаю, што панятак літаратурнай якасьці вельмі суб'ектыўны, і ёсьць праблема пэўных супольнасьцяў. Ва Ўкраіне існуе зь дзясятак розных літаратурных суполак, кожная зь якіх мае сваё ўяўленьне пра тое, што ёсьць добрая якасьць, а што не. Я, напрыклад, ня маю ўяўленьня, што пішуць мае старыя калегі з Саюзу пісьменьнікаў. Я зьдзівіўся, калі даведаўся, што часопісы, якія выдаваліся яшчэ ў часы СССР, дагэтуль выходзяць. Іх нельга знайсьці ў шапіках, але дзесьці яны ёсьць, а значыць, у іх таксама адбываецца нейкі свой літаратурны працэс. Асабіста я магу гаварыць пра 10 імёнаў, за якімі я сачу й якія мне цікавыя. Я паважаю літаратурную якасьць гэтых аўтараў і паўсюль іх рэкамэндую як вартых для чытаньня й перакладу. Некаторыя зь іх, напрыклад, Сяргій Жадан, Тарас Прахаська, Любка Дзераш, ужо прагучалі за мяжой. Але я ўпэўнены, што існуюць асяродкі, дзе творы гэтых аўтараў лічаць непатрэбнымі, а іхныя посьпехі тлумачаць тым, што яны ўмеюць круціцца, што яны прыстасаванцы, грантаеды — ёсьць у нас такі панятак.

— У Беларусі таксама ёсьць.

Ю. А.: Мяркую, што гэта нашае вынаходніцтва. Але, напэўна, у нас з вамі працуюць адны й тыя ж тэхналёгіі, таму што ёсьць адзіны такі постсавецкі сцэнар. Мне ж заўсёды хочацца думаць, што, калі ў літаратуры існуе зь дзясятак сучасных добрых аўтараў, яна дасягнула пэўнай якасьці. Іншая справа, у нас, як і ў вас, напэўна, існуе праблема сувязі паміж пісьменьнікам і чытачом. Так, ёсьць геніяльныя чытачы-фанаты, якія запаўняюць залі на літаратурных імпрэзах, але гэта невялікі адсотак для Ўкраіны. Магчыма, гэта была б нармальная прапорцыя для Славакіі з 4,5 мільёна насельніцтва. Але для нас, відавочна, занадта мала. Таму ёсьць праблема, як пашырыць кола зацікаўленых чытачоў, у той жа час ня страчваючы літаратурнай якасьці. Таму што можна напісаць бульварнае чытво ці перайсьці на расейскую мову, — і тады ўжо тваю кніжку прачытае ў 10 разоў больш людзей. Але, мне падаецца, вырашаць гэтую праблему трэба не такім коштам.

— Як я зразумела, ва Ўкраіне існуе моўная праблема. Для Беларусі яна вельмі актуальная.

Ю. А.: Вядома, ёсьць. Асабліва цяпер яна абвастрылася з прычыны таго, што ў мінулым годзе прынялі новы закон пра дзяржаўную моўную палітыку. І гэтым законам зроблена ўсё, каб спыніць тую павольную ўкраінізацыю, якую мы мелі пасьля 1991-га. Нетаропка, але штосьці зьмянялася. Ідэя новага закону ў тым, што, калі раней людзі мелі матывацыю пераходзіць на ўкраінскую мову, цяпер у іх гэтую матывацыю забралі. Яны могуць і далей спакойна ўва ўсіх сфэрах выкарыстоўваць расейскую мову, ня ведаючыніводнага слова на ўкраінскай, нават адмаўляючыся яе разумець. Нядаўна мне распавялі гісторыю пра тое, што калі раней іншаземныя студэнты, якія навучаюцца ў нашых ВНУ, абіралі другою замежнаю мовай украінскую, то апошнім часам яны адмаўляюцца й пераходзяць на расейскую. Таму што менавіта з гэтай мовай у любой частцы Ўкраіны ім будзе добра й камфортна.

— Але дзяржаўная мова пакуль адна?

Ю. А.: Гэта толькі фармальны статус, таму што партыя рэгіёнаў і камуністаў не набірае 300 галасоў для зьмены канстытуцыі. Але фактычна яны гэта зрабілі, калі абвесьцілі расейскую мову рэгіянальнаю. Нядаўна ў Адэсе адзін кліент паскардзіўся, што кампутарная фірма адмаўляецца даць яму дакумэнтацыю па-расейску. А гэта ўжо адкрытая судовая справа, таму што, абслугоўваючы кліента з Адэсы, яны абавязаныя даць гэтую дакумэнтацыю па-расейску.

— А як вы ставіцеся да расейскамоўнай украінскай культуры? Для Беларусі гэта сёньня вельмі вострае пытаньне.

Ю. А.: Тут я б адмежаваў літаратуру ад іншых формаў мастацтва, таму што для літаратуры моўны фактар, на маю думку, вельмі вырашальны. На мяне абразіўся Андрэй Куркоў, які піша па-расейску, таму што ў адным інтэрвію я сказаў, што ён расейскі пісьменьнік, які жыве ва Ўкраіне. Я часам мяняю свае погляды й таму зараз лічу, што ён ёсьць такою арганічнаю часткаю ўкраінскага ляндшафту, — хутчэй, ён украінскі пісьменьнік, які піша па-расейску. Але ёсьць досыць багата ягоных калегаў, якія для мяне застаюцца ўсё ж расейскімі пісьменьнікамі. Гаворка ідзе пра арыентыр, таму што яны імкнуцца да Масквы — выехаць туды, там друкавацца, іх цікавіць менавіта тая сцэна. Але ў любым выпадку ў літаратурнай творчасьці выбар мовы вельмі важны. Што тычыцца візуальнага мастацтва, там галоўны фактар — усё ж ня выбар мовы, а іншыя кампанэнты. Калі, напрыклад, фільм распавядае пра ўкраінскую рэальнасьць, нават было б натуральна, што ён гучыць па-расейску.

— Зразумела, літаратурны працэс у постсавецкіх краінах мае свае асаблівасьці, вы пра гэта казалі. Але мы бачым, як хутка зьмяняецца рэчаіснасьць вакол нас, тэхнагеннасьць прыходзіць і ў нашыя краіны. Такім чынам, натуральна, паўстае пытаньне будучыні культуры, у тым ліку літаратуры. Якія вашыя прагнозы? Якім чынам, на вашую думку, будзе існаваць — калі будзе — літаратура ў будучыні?

Ю. А.: Ужо сёньня можна канстатаваць, што людзей, здатных чытаць і разумець літаратуру, становіцца менш. Такім чынам, адбываецца скарачэньне колькасьці чытачоў. Але ёсьць мяжа. Думаю, што літаратура знойдзе для сябе, нават ужо знаходзіць, шляхі камунікацыі па-за формамі друкаванай кніжкі. Так, колькасьць кніг будзе зьмяншацца. Гэта аб'ектыўная зьява, характэрная для ўсіх краінаў Заходняй Эўропы. Ва Ўкраіне я ўжо забыў, калі бачыў чалавека з кніжкай у руках у цягніку ці ў парку на лавачцы. Усё больш вольнага часу паглынае інтэрнэт. Але, паўтаруся, камунікацыя ўсё адно застанецца, і літаратура знойдзе іншыя хады. Ужо мы бачым такія формы, калі літаратар выступае разам з музыкамі, выкарыстоўвае відэа, інсталяцыі. Гэта таксама спроба пошуку новых магчымасьцяў. Як бы ні разьвіваўся гэты працэс, але літаратура ўсё адно застанецца адным з пластоў культуры. Так, яна ня будзе рухаць вялікімі масамі, хутчэй, набудзе такую форму інтымнай размовы з чытачом — тэт-а-тэт. Колы аўтараў і чытачоў будуць набліжацца адно да аднаго. Ужо можна адзначыць, што адначасова з памяншэньнем колькасьці чытачоў павялічваецца кола аўтараў.

— Вы нейкім чынам гэтую пэрспэктыву ацэньваеце ці проста прымаеце як факт?

Ю. А.: Хутчэй, прымаю. Гэта адзін з гістарычных цыкляў, які мы вымушаны прайсьці. Мы ведаем, што спачатку чытаньне кніжак было адною з магчымасьцяў для чалавека бавіць вольны час. А зараз высокая тэхналягічнасьць нашага існаваньня прапануе іншыя магчымасьці, нашмат больш атракцыйныя. Праз экран манітору вы можаце ўсё, у вас больш сродкаў для камунікацыі. Гэта можа пахіснуць традыцыйны літаратурны працэс, але ня можа яго цалкам зьнішчыць. Проста выведзе на нейкую іншую форму існаваньня.



Праект «**На захад ад усходу**», куратар **Лена Прэнц**, Галерэя «**Ў**», верасень 2012

Project «**To the West from the East**», curator **Lena Prenc**, Contemporary Art Gallery «**Ŭ**», Sept. 2012

Андрэй Лянкевіч, «**Падвоеныя героі**»
Andrej Lankiević, «**Doubled Heroes**»



6'6"
6'0"
5'6"
5'0"
4'6"
4'0"
3'6"
3'0"

Yury Andrukhovich:
"My best days started after the collapse of the USSR"

Yury Andrukhovich is a Ukrainian poet and novelist, one of the most successful contemporary Ukrainian authors, both within the country and abroad. His books have been translated into Polish, English, Russian, Belarusian, Hungarian, Finnish, and Swedish. His latest book "12 hoops" in the French translation has been included into the short list of the best books at the European literature festival held in Cognac, France, where Ukraine was the guest of honor. Andrukhovich is actively engaged not only in literary activity. He has written six novels, several collections of essays and poems. Apart from this, he has an active civic position as he is promoting an independent Ukrainian national project and defending the values of Ukrainian culture.

Especially for "pARTisan" Yury Andrukhovich tells about his active life position in literature and society.

6'6"
6'0"
5'6"
5'0"
4'6"
4'0"
3'6"
3'0"

How did you become your literary activity?

Yury Andrukhovich: I often tell people a legend because now I'm not quite sure myself if it has really happened or not. When I was 16, I all of a sudden decided to write poems. Usually, people don't take such decisions, they just start writing. My idea was to write avant-garde poems, to such an extent as I imagined what avant-garde was. For me, it was mainly something that differed from what was printed in those days and what was considered to be Ukrainian poetry. So, I started to write some poems, and when I became a student I even dared to show them to some older people. Then I received the first assessment, and this was very important. It is quite possible that if in that time someone would have told me to stop and never write again, I would have been hurt. This might well have happened because in those days I could have easily been influenced. Luckily, no one had said anything of the kind then. It is true that I had been criticized for some local mistakes, but generally, I had been told to continue.

Soon there appeared the first official publication in the magazine "Zhovten". During a couple of years, I had been supported by Mikola Rabchuk who was at that time a young, but very influential literary critic. Now he does write any poetry; he is more engaged in political science and sociology. But in those days, he was a judge who had been defining fates of young writers, he was at the forefront of the literary process. Due to his assistance, my first collection of poems "Heaven and Square" was published in 1985.

Right after this, the period of "Bu-Ba-Bu" begins. What, in your view, is remarkable about that time?

Y.A.: "Bu-Ba-Bu" was, in fact, time of our debut performances when the generation of the 80's received their first books. In 1985, in particular, I had a personal meeting with Victor Irvyanets and Alexander Nebaraka. For some time we communicated only via exchanging letters, though we had never met face to face. But in the course of exchanging letters, we had come up with an idea to establish a poetic group consisting of three poets.

I wrote that I saw in us the potential to establish a new poetic stream, namely, a combination of burlesque, low farce ("balagan" in Russian) and buffoonery. Victor replied that the abbreviation of the first syllables of these three words could be a name to this new stream – "Bu-Ba-Bu". So we met and stated in an informal situation that "Bu-Ba-Bu" existed. We continued to write, but started to meet more often with each other and also with other poets, painters, musicians, and read out our new poems.

In 1987, when "perestroika" began we had a chance to go out and read poetry in public. And in the remaining years of the USSR, we were a brand. Unfortunately, we never had a joint printed book of our poems. Almost no any documentation, neither photos nor videos had left since then. Therefore, this is more of a legend today. After 1991, we split apart and began working individually. In addition, the reality changed, and though "Bu-Ba-Bu" was a good invention for the late "sovok" epoch, it could not find its place in independent Ukraine.

But the initiative of this group continued in another form with another participants. I mean the phenomenon of Stanislavsky?

Y.A.: The phenomenon of Stanislavsky appeared later when young people began to show what they were doing, and it turned out that it was good and interesting literature. This period cannot be imagined without the magazine "Chetver" which united such authors as Taras Prakhasko, his brother Yurko, who translated Heidegger, as well as Yuri Izdryk and Halina Petrosanyak. One won't recall many of the names of that time, but will definitely remember the phenomenon. Actually, it was not just a literary phenomenon, as there were many visual authors. That's when the initiative of holding an event emerged. Just at this time, Ivano-Frankivsk hosted an International Biennale of Contemporary Art, and artists began to bring different works to the city, namely, sculptures, drawings, and assemblages. We were meeting together, arguing, reading books, and watching movies. This continued till the new millennium, and then came to a still, as everyone went their separate ways.

Getting back to the days of "perestroika", everyone was waiting for it to happen because they were convinced that as soon as "sovok" disappeared, there would come happiness. However, this long awaited happiness did not come. Therefore, some people are nostalgic for those days, namely, "perestroika" period.

Y.A.: Clearly, I was also disappointed. I thought that Ukraine would at once become a normal Central-Eastern European country. But it didn't. Thought, I haven't regretted for a moment that the Soviet Union collapsed. Even if I remember the most complicated times of my life in the 1990s, they still seem better for me than the USSR. Since the mid 1990s, I became one of the first columnists in the newspaper "Day" and contributed to it for four years. I had an obsession, that is, to constantly prove to the readers that this almost completely destroyed country was, nevertheless, better than a well- organized USSR. Thus, I'd rather say that my best times

came right after the collapse of the USSR. They were different, but the very fact that there was an independent country was very important for me.

You have a strong civic position, and you often write in media. To what extent does it overlap with your literature wok? Or are these two different spheres of activity?

Y.A.: When we talk about politics there are often misunderstandings, since many of the post-Soviet people understand this concept narrowly: by politics they mean activities of the Party, elections and work in parliament. I have a wider vision of what politics is. In this sense, the politics includes aesthetics, and vice versa. I have always wanted to make my political choices according to the aesthetic criteria. The thing is not whether I like the face of politics or not, or whether it is aesthetically "dressed up". The idea is whether the vision and discourse of a political force meets my expectations regarding right aesthetics.

Today, I have a simple attitude toward the situation with elections and choice. When Yanukovych came to power, everything got more brutal, political struggle intensified, and we have to leave behind the nuances and admit that everything which is against Yanukovych's policy is actually good. Also, we are ready to support any idea that could successfully shake his monopoly of power.

Therefore, my aesthetic position came to nothing. What I need from the politicians now is I only to effectively resist the transformation of Ukraine into a dictatorship. In this meaning, I am a political person. I am writing on this subject, I can spend hours arguing, and I am quite active on the Internet. The only thing I refuse to do is to participate in various talk shows, because I know that this game where I do not have any chances to win.

Is this position somehow reflected in your literary work?

Y.A.: If we speak about the novels related to the present, it would be untrue to avoid mentioning these political and social aspects. I can't write in another way, so, of course, they are present in my works. These themes are most well noticed in my social novel "Twelve Hoops" and a collection of poetry "Songs for a Dead Cock" which had been written during the late Kuchma perios. Then came my latest book "The Encyclopedia of Intimate Places". I intentionally chose this form; it's a collection of stories of various genres written through my biography. It includes poems, a humorous story, a tragic story, and a political pamphlet. Most political place was, of course, Kiev, because it was a place where the Orange Revolution happened. It's a place where I experienced one of my strongest impressions.

So, back to the question, if I feel it's interesting to include a political element in my work, I surely do it. But this element should organically fit the context.

So, such a definition as "political art" doesn't scare you?

Y.A.: No, more than that, I can say that this is the only thing which interests me. However, I'd repeat myself, that only in a wide definition of politics.

Is there a notion of literary quality in your view?

Y.A.: I guess that the notion of literary quality is very subjective and presents a problem for certain communities. In Ukraine there are about a dozen different literary communities which have their own understanding of what quality is good or not. For example, I have no idea what my older colleagues from the Union of Writers are writing. I was very much surprised when I learned that the magazines that had been published in Soviet times were still published. One can't find them in newsagents', but they exist somewhere else, which means that a certain literary process is going on. Personally, I can name several authors whose work I follow and find interesting. I respect literary quality of their works. These are the authors I always recommend to read and translate. Some of them, for example, Siarhei Zhadan, Taras Prakhaska and Liubka Derash have already become known abroad. But I am sure that there are communities where the works of these authors are thought to be useless, and their success is explained by their ability to adapt to the situation. They are often called grants eaters.

There is literary quality in Belarus as well.

Y.A.: I think that this is our invention. But perhaps we are both applying the same technology, because there is a common post-Soviet scenario. If we return to the issue of literary quality, I always want to think that once today there are a dozen of good writers, it automatically means that literature has reached a certain quality. Another thing is that, probably, there is a communication problem between the writer and the reader. Surely, there are brilliant readers-fans who attend literary readings, but in Ukraine they comprise only a very small percentage. Maybe for Slovakia with a population of about 4.5 million this figure would be good. But for Ukraine it is definitely very small. Therefore, there is a problem, namely, how to extend the circle of readers without losing literary quality at the same time. Because if you write a cheap novel or start writing in Russian, 10 times more people will read your book. However, I think that the problem should be solved at a different cost.

What are your forecasts regarding the future of literature?

Y.A.: Nowadays we can observe the situation when people who are able to read and understand literature are disappearing. Thus, the readership reduces. However, there is a limit.I think that literature will find and is already finding ways how to communicate not via printed books. Thus, the number of books will be declining. This is an objective phenomenon typical of all West European the countries. I forgot when I last saw a man with a book in hand on a train or on bench in a park in Ukraine. Internet is taking more and more of people's free time. But again, I am sure, communication will remain, and the literature will find other ways. True, it won't move masses of people; it will rather be a form of an intimate talk with the readers. The readers and authors will be getting closer to each other. It is very likely that readers will also be authors. Even now we can state that while the number of readers is declining, the number of authors is increasing.

Do you somehow evaluate this prospect or simply take it for granted?

Y.A.: I'd rather say I take it for granted. This is just one of historical cycles which we have to go through. We are well aware that at first reading of books was one of the leisure activities. Now we are living in a world of high technologies which offers much more attractive ways to spend our leisure time. You can do everything via the monitor; you have more and more means of communication. This can shake a traditional literary process, but will never ruin it. It will only bring literature to another form of existence.

6'6"
6'0"
5'6"
5'0"
4'6"
4'0"
3'6"
3'0"

Канстанцін Селіханаў, «**Прыдумка**» \ 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
Kanstancin Sielichanau, «**A Phantasy**» \ 2012 \ A Palace Complex project

Сяргей Дубавец

Жыцьцё ў спыненым часе

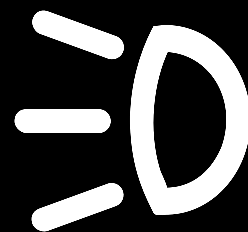





2012
№11

Сяргей Дубавец

Жыцьцё ў спыненым часе



Адчуваньне, што час пачынае спыняцца, прыйшло да мяне ў 2006 годзе. У тры гадзіны ночы нам у Вільню затэлефанаваў з Бэрліну знаёмы мастак і, рыдаючы ў слухаўку, сказаў, што лягер моладзі на Плошчы разганяюць. Канчаткова стала зразумела, што час спыніўся, у 2010-м. Успомніліся адчуваньні 1980-га і нават сярэдзіны 1970-х гадоў, эпохі застою, беспрасьветнасьці й таго, што нічога не адбываецца.

Спынены час — як дом без гаспадара, як застойная вада. Ён выклікае ў душы паныласьсь, гасіць творчыя інтэнцыі.

І вось у такім спыненым часе ў 1980 годзе ўзьнікла «Майстроўня» — першае беларускае нефармальнае аб'яднаньне моладзі. Я назваў сваю кніжку «Майстроўня. Гісторыя аднаго цуду», таму што відавочнай і адназначнай прычыны ўзьнікненьня гэтай суполкі так і не знайшоў. Гэта быў вынік дзясяткаў зьбегаў розных абставінаў. У кнізе прадстаўленыя больш за 50 чалавек, і кожны зь іх апынуўся ў «Майстроўні» неяк па-свойму. Але ўсіх гэтых тлумачэньняў мне самому недастаткова, таму я й назваў гэтую зьяву цудам.

Прадбачу вашае пытаньне: «Як запусьціць час?» — і даю на яго гэткі «неканструктыўны» адказ, хоць і не спыняю пошукаў, імкнуся разгледзець «спосаб» у той майстроўскай гісторыі.

Уявіце сабе, што паўсотні 20-гадовых людзей, захопленых беларушчынай, зьбіраюцца й робяць нешта разам. «Майстроўня» не была дысыдэнцкай арганізацыяй, яна ладзіла масавыя імпрэзы й уцягвала ў сваё кола мноства пабочнага народу. І такім чынам ангажаваных у беларушчыну людзей рабіліся тысячы.

Далей важны момант. У пачатку 1980-х гадоў «Майстроўня» запусьціла стрэлкі гадзіньніка. Спынены час пайшоў. З чаго так можна меркаваць? З таго, што ў Беларусі пачала ствараецца актуальная культура. Дастаткова ўзяць сьпіс пэрсонаў — удзельнікаў «Майстроўні», прадстаўленых у гэтай кнізе, каб пабачыць творцаў гэтай культуры першае велічыні: Генадзя Мацура, Зьмітра Коласа, Міхала Анемпадыстава, Ларысу Сімаковіч, Віктара Асьлюка, Лявона Вольскага, Сяргея Харэўскага, Сержука Цімохава, Сяргея Шупу ды шмат іншых. Узьнікла «новая культурная сытуацыя».

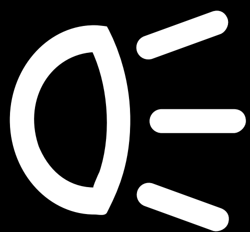
Сярод зьяваў той актуальнай культуры першай назаву ананімную паэму. Напрыканцы 1980-х гадоў, пасьля знакамітых падзеяў на Ўсходніх могілках у Менску, дзе адбыўся разгон першай у Савецкім Саюзе перастроечнай масавай дэманстрацыі, зьявілася ананімная паэма «Нарабілася бяды ў нядзельку на Дзяды». Потым былі абвяшчэньне незалежнасьці, выбары першага прэзыдэнта, і па руках пайшла «Песьня пра Беларусьніка». Яна была перасьпевам паэмы Горкага «Песьня аб буравесьніку» й выдатна ілюстравала мэтамарфозы таго зрушанага зь мёртвай кропкі часу. Калі ў Горкага сканчаецца: «Пусть сильнее грянет буря», — дык у «Беларусьніку» замест буры было Нешта. «Нешта, хутка будзе Нешта». І ў канцы: «Хай хутчэй надыйдзе Нешта!». Храналягічна наступны твор — «Лука Мудзішчаў прэзыдэнт».

Пасьля ананімныя паэмы зьяўляцца перасталі. Тым часам аднавілася «Наша Ніва», таварыства «Тутэйшыя» прывяло ў літаратуру цэлае паэтычнае пакаленьне. Быў узьлёт рок-музыкі. Зьявіліся «Народны альбом», песьні «Ўліса», Памідорава. Грымеў тэатар Манаева. Найлепшыя свае творы пісалі барды...

Пасьля ўсё гэта зьнікла. Гэта й нешта падобнае на гэта.

Штосьці, натуральна, робіцца сёньня, але гэта нішавыя рэчы. У сваёй сукупнасьці яны не штурхаюць час. А калі час спыніўся, спыняецца й гісторыя. І біяграфіі нашых сучасьнікаў не становяцца гісторыяй.

Нешта робіцца, але нічога не адбываецца.



Сяргей Дубавец

Жыцьцё ў спыненым часе

* * *

Нядаўна я злавіў сябе на думцы, што тэксты, якія пісаліся 10–15 гадоў таму, зноў сталі актуальнымі. Іх можна браць і, нічога не мяняючы, публікаваць як сёньняшні блог. Бо ўсё, што тады балела, — яно й цяпер баліць, тагачасныя праблемы засталіся, тагачасныя пытаньні працягваюць стаяць і сёньня. Нашто пісаць гэта ўсё зноў? Проста бяры колішнія выданьні й рабі ратацыю тэкстаў. У нейкім сэнсе яно так і робіцца. Новае пакаленьне робіць тыя «адкрыцьці», якія ўжо былі зробленыя папярэднікамі. Усё спынілася.

Мне зноў успомніліся часы канца 1970-х — пачатку 1980-х, бум рэпрынтных выданьняў. Дзьве траціны беларускай літаратуры (у шырокім сэнсе, ня толькі мастацкай) былі забароненыя. Найперш гэта былі тэксты нашаніўскія, заходнебеларускія, эмігранцкія й часоў беларусізацыі 1920-х гадоў. Мы ўсе тады начамі праседжвалі ў ванных пакоях у чырвоным сьвятле й друкавалі фотаспосабам усё, што ўдавалася з гэтага забароненага здабыць. Друкавалі й перадавалі стужкі іншым. Так паўставала цэлая тагачасная зьява — рэпрынтная літаратура.

Яна рабілася ўсімі даступнымі спосабамі, у тым ліку перапісвалася ад рукі. Такім чынам, напрыклад, пашыралася «Мужыцкая праўда» Кастуся Каліноўскага.

Чаму мы ўсё гэта рабілі? Таму што гэта ўспрымалася як нешта цалкам сучаснае. Што балела тады, балела й цяпер, колішнія праблемы нікуды ня зьніклі. На нашы пытаньні зразумелыя адказы даваліся там. Рэпрынтная літаратура была для нас нашмат больш «сёньняшняй газэтай», чым тое, што было сёньняшняй газэтай у рэальнасьці.

Тым часам «Майстроўня» ня толькі сьпявала. Кожнае паседжаньне, апроч сьпеваў, складалася зь лекцыяў пра літаратуру, гісторыю, эканоміку й нават палітыку. Лекцыі паступова ператвараліся ў тэксты. Гэтак мы пачыналі перарастаць рэпрынтную літаратуру, якая, у сваю чаргу, страчвала сваю вастрыню й рабілася тым, чым і мусіла быць — сьведчаньнем свайго часу.

Пазьней, у часы перастройкі, сталі даступныя іншыя тэхналёгіі, і брашуры кшталту «Што трэба ведаць кожнаму беларусу» друкаваліся шматтысячнымі накладамі.

На пачатку 1990-х гадоў рэпрынтная літаратура навадніла ўсё і ўся. На ўсіх масавых імпрэзах стаялі даўжэзныя сталы, закладзеныя рэпрынтнымі выданьнямі. І гэта пачынала нават крыху раздражняць, бо рэпрынты ўжо не ўспрымаліся як «сёньняшняя газэта». Зьявіліся рэальныя сёньняшнія.

Газэта «Свабода» колішняга майстроўца Ігара Герменчука ў сярэдзіне 1990-х разыходзілася накладам пад сто тысяч асобнікаў. Яна друкавалася клясычным правапісам, чытачы літаральна палявалі на сьвежы нумар.

Пасьля зьнікла «Свабода», зьніклі й масавыя наклады. Ніхто не палюе на газэты. Бо яны пішуць тое, што ўжо было напісанае калісьці, і тэксты 10–15-гадовае даўніны цалкам могуць сыйсьці за сёньняшні блог. А гэта значыць, што час спыніўся, што грамадзкая атмасфэра ў Беларусі спаўзла кудысьці ў 1970-я гады, што мы зноў будзем шукаць актуальнае інфармацыі ў «Мужыцкай праўдзе» Каліноўскага, а гісторыя «Майстроўні» для нас — не мінуўшчына, а будучыня.

P. S. Я ня ведаю, калі зноў зрушаць зь месца стрэлкі гадзіньніка. Я толькі канстатую, што сёньня яны спыніліся. Магчыма, гэта будзе як у «Майстроўні», калі 20-гадовыя творцы зьбяруцца рабіць справу разам. Адно ведаю дакладна: час немагчыма запусьціць у сфэры палітыкі, бо палітыка абмежаваная сваім часам — ці то спыненым, ці то зрушаным. А зрушваецца час у сфэры нефармальнай культуры тады, калі яна становіцца масавай.

Life in stopped time

A feeling that time was beginning to slow down came to me in 2006. At 3 in the morning a friend painter from Berlin called us in Vilnius. He was sobbing into the phone, and said that the youth camp in the Square was being dispersed. It eventually became clear to me that time stopped in 2010. I remembered how I felt in 1980 or even in mid-70s. It was the epoch of stagnation, lack of any future prospects and we felt that nothing was happening at all.

Stopped time is like a house without the owner, like ditch water. It evokes dismay and suppresses creative intentions.

In such a situation in 1980 when time came to a halt the first Belarusian informal youth association "Majstrounia" (Workroom) was established. I called my book "Majstrounia. A story of One Miracle" because I can't come up with any good reason or a logical explanation why this association had emerged. This was the result of coincidence of various circumstances. The book presents more than 50 people, and each of them joined Majstrounia in their unique ways. But all of these explanations are not sufficient enough even for myself, so I call this phenomenon a miracle.

I anticipate the question "How to make time run again?", and at the same time ,I 'm not able to give a good answer. Though, I don't stop looking for it, and I'm trying to find it in the story of "Majstrounia". Imagine fifty 20-year-olds who are fascinated by Belarusian culture and everything Belarusian. Then they get and do something together. "Majstrounia" was not a dissident organization, it arranged public events and attracted a great number of other non-engaged people. In this way, more and more people, thousands, in fact, were becoming engaged in the Belarusian culture.

A crucial moment was the in early 1980s when "Majstrounia" set the clock ticking. Time which had earlier come to a halt went on again. How do we know this? Because since then actual culture began to develop in Belarus. When we mention names of the first members of "Majstrounia" presented in this book, we will immediately see that they have been creators of actual Belarusian culture. These are Hienadz Macur, Zmicier Kołas, Michaił Aniempadystau, Łarysa Simaković, Viktar Asluk, Lavon Volski, Siarhiej Chareuski, Siarźuk Cimichau, Siarhiej Śupa and other. A new cultural environment emerged.

The first phenomenon of the actual culture of those times I would like to mention is an anonymous poem. It was written in the late 1980s, after the famous events at the Eastern Cemetery in Minsk took place, where the first mass demonstration of "perestroika period" in the Soviet Union was dispersed. The poem was called "Narabiłasia biady u niadzielku na Dziady" (the title could be explained in English as *A disaster happened on Sunday, a day of commemoration of the dead relatives*).

After this, independence of Belarus was proclaimed; there were elections of the first Belarus' president. Consequently, there appeared *A Song of the Bełarusnik*, which was a paraphrase of Maxim Gorky's *A Song of the Stormy Petrel*. This song brilliantly illustrated metamorphosis of time which had moved on from the dead point . If Gorky's poems ends with the words "Let It Storm stronger", in *A Song of the Bełarusnik* the word "storm" is replaced by "something". Thus, it ends with "Let there will be something soon!" Soon after this came another poem *Łuka Mudziśćau is President*.

No other anonymous poems were written after these three.

Meanwhile, the newspaper "Naśa Niva" was renewed; the society "Tutejśyja" gave road to literature to a new generation of poets. It was a time when rock music was at its peak of popularity: "People's Album" appeared songs of "ULIS" band and Pamidorau. It was a time when Manaeu's theatre was a thunderous success. Bards were writing their best works.

Then all these interesting big things disappeared, as well as other similar ones.

Surely, something is being created nowadays as well, but it is mostly produced to occupy a niche. This doesn't push time running. When time stops, history stops as well. Therefore, biographies of our contemporaries do not become history.

Something is being done, but nothing is happening.

* * *

Recently, I found myself thinking that the texts were written 10 or 15 years ago, once again became relevant. We can just take them and without changing anything, post in today's blogs. For everything that was painful then, still hurts now; old problems have remained, and the issues that were important then have not lost their importance up to now. Why write it all again? One can simply take the old editions and rotate texts. In a sense, this is how it is already being done. The new generation is making the "discoveries" which have already been made by their predecessors. Everything has come to a halt.

Once again I recalled the times of the late 1970's and early 1980's, a booming time for reprints. Two-thirds of the Belarusian literature (not only fiction, but the whole lot of it) was banned. Mainly, these were texts from "Naśa Niva" newspaper, dating back to the times of Western Belarus, emigration and promotion of Belarusian culture of the 1920s. We all used to spend nights in bathrooms and reprinting in dim red light everything we could get hold of from that "ban list". Next, we handed materials over to others. In this way, a cultural phenomenon of reprint literature appeared. We created by all means available, sometimes even by rewriting. Kastus Kalinouski disseminated his newspaper "Mużyckaja prauda" in the same way.

Why were we doing this? Because we viewed it as something entirely modern. Because everything that was painful then still hurts; old problems have remained. We found clear answers to our questions in reprints. Reprinted literature was a much more "modern newspaper" than the real modern newspaper. Meanwhile, "Majstrounia" was not only for those who liked singing. Each meeting, in addition to singing, consisted of lectures on literature, history, economics, and even politics. Lectures were gradually written down, and thus, transformed into texts. So we started to outgrow reprint literature, which, in turn, tend to lose its significance and become it should be, namely, evidence of an epoch.

Later on, in the times of «perestroika» other printing technologies became available, and brochures "What every Belarusian needs to know" were printed in thousands copies. At the beginning of 1990s, reprint literature literally flooded the market. Long tables overloaded with reprints were standing at all public events. It became a little bit annoying, since reprints were no longer viewed as "a today's newspaper". There are real today's newspapers.

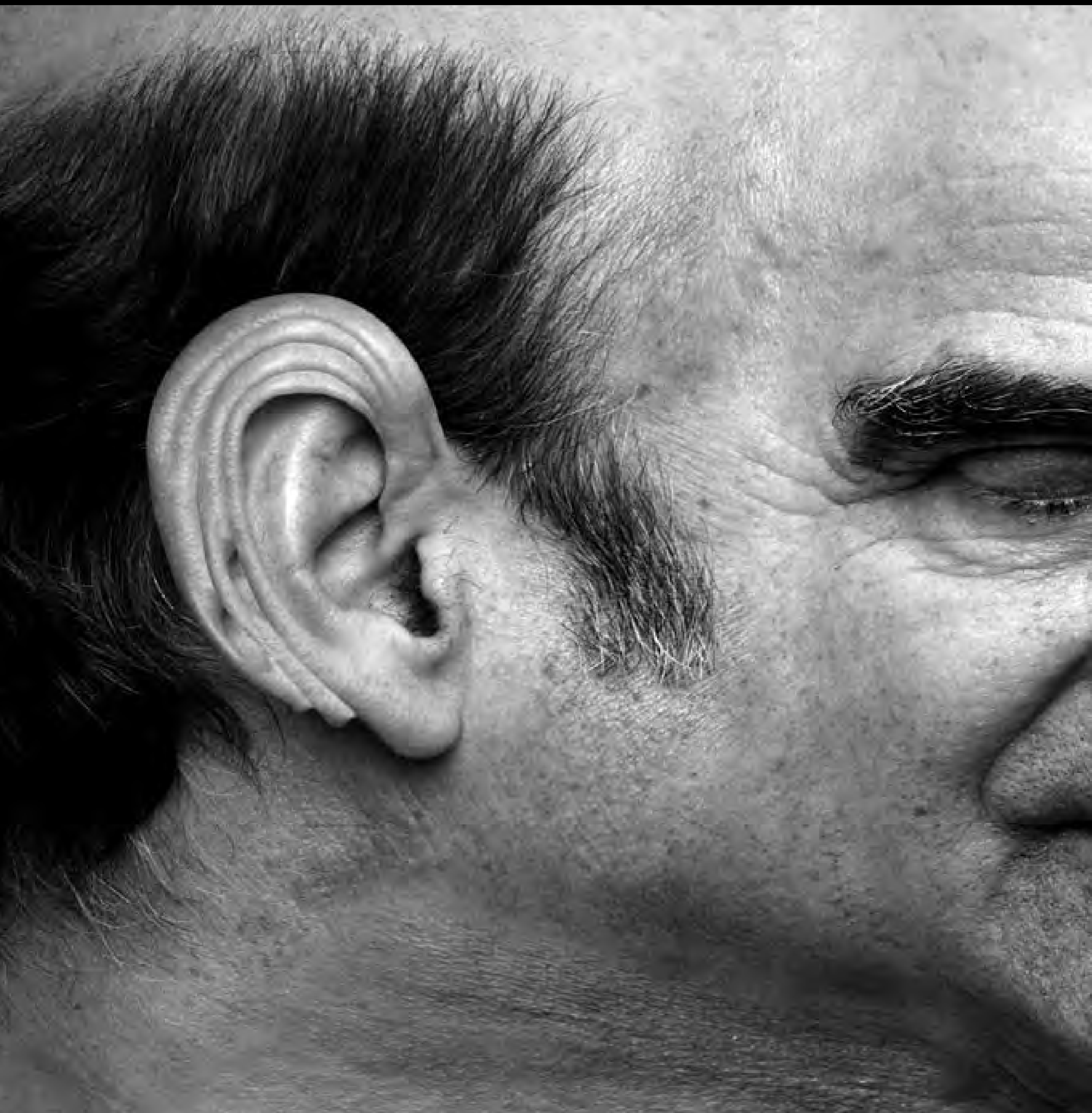
In mid-1990s the newspaper "Svaboda" ("Freedom") founded by a former member of "Majstrounia" Ihar Hermiančuk had a circulation of about 100,000 copies. It was printed in accordance with traditional spelling rules, so the readers were hunting for every new issue. When "Svaboda" seized to exist, there were no mass circulations anymore as well. No one hunts for newspapers, since they publish articles which have already been written once, and 10-15 year-old texts can well pass for today's blogs. This means that the time has stopped, and that the social atmosphere in Belarus stepped back somewhere to the 1970s. It also signals that we will again be looking for actual information in "Mużyckaja prauda" by Kalinouski, and that the history of "Majstrounia" is not our past but future.

P.S. I don't know when the clock will start ticking again. I can only state the fact that at present time has stopped. It is likely to happen like it was with "Majstrounia", when 20-year-olds came together to do common work. But I know one thing for sure: it is impossible to set time going in politics, because politics itself is limited by time – it is either stopped or shifted. Time can only be set going through informal culture, to be more precise, when it becomes a mass culture.

Siarhiej Dubaviec

Stelarc, «**Ear on Arm: Engineering Internet Organ**» project





Тацяна Арцімовіч

«Скачок тыгра»: мастацтва без чалавека?


2012

Тацяна Арцімовіч
«Скачок тыгра»: мастацтва без чалавека?

Зьяўленьне й хуткае разьвіцьцё новых тэхналёгіяў, захоп інтэрнэтам ня толькі фізычнай прасторы, але і сьвядомасьці чалавека, а таксама іншыя працэсы, зьвязаныя з актыўнай кампутарызацыяй сьвету напрыканцы мінулага стагодзьдзя, амаль адразу сталіся тэмамі мастацтва, у тым ліку й тэатру, і спрычыніліся да ўзьнікненьня новых мастацкіх формаў. Ужо ў сярэдзіне 1990-х зьявіліся аўтары, якія менавіта ў анлайн-асяродзьдзі стваралі свае працы ў розных пэрфарматыўных жанрах. Напрыклад, група «The Plaintext Players» у сваіх творах міксавала рэальную й віртуальную прасторы, а ў працах «The Hamnet Players» часта канфрантавалі паняткі «высокае мастацтва» — «масавая культура», «п'есы» — «гіпэртэкст», «выканаўца» — «аватар».

Ужо ў 2000 годзе для азначэньня пэрформансаў падобнага кшталту мастачка й куратар Хелен Варлей Джэмісан уводзіць новыя паняткі — «кібэрформанс», або «нэт-тэатар». Гаворка ідзе пра пэрфарматыўнае мастацтва, якое ствараецца ў анлайн-асяродку й тым ці іншым чынам (формай альбо ідэяй) з гэтай прасторай зьвязанае. Вырашальным для таго, каб застацца ў межах тэатральных ці пэрфарматыўных практык, зьяўляецца глядач: ён мусіць ня толькі прысутнічаць у якасьці назіральніка працэсу, што разгортваецца перад ім, але быць непасрэдным ягоным удзельнікам, так бы мовіць, часткай самога твору.

Мэты кібэрформансу, ягоныя тэмы, формы дакладна вызначыць пакуль складана. Дасьледчыкі сыходзяцца на тым, што «нэт-тэатар» — абсалютна неаднароднае поле, якое складаецца зь вялікай колькасьці мікраканцэпцыяў і практык (як, дарэчы, і само «павуціньне»). Многія пэрформэры, якія працуюць у гэтым кірунку, маюць за плячыма грунтоўную тэхналягічную адукацыю, што дазваляе ім засвойваць неверагодныя для традыцыйнага мастацтва формы. Менавіта таму пра «нэт-тэатар» гавораць як пра «мастацтва, што базуецца на навуцы».

Зразумела, што ў краінах з больш высокім узроўнем тэхналягічнага разьвіцьця «нэт-тэатар» ужо ня ёсьць авангардам (для Заходняй Эўропы й ЗША, дзе ён зьявіўся, такая форма ўжо досыць звыклая). Але, трапляючы ў інакшы кантэкст, гэтыя «спэктаклі» атрымліваюць іншыя сэнсы й па-іншаму ўспрымаюцца гледачом, становяцца правакацыяй, выклікам традыцыйнаму разуменьню рэальнасьці й рэалістычнага ў мастацтве.

«Мноства-Машына-Мара»: сучасны авангард у Кракаве

Менавіта такой правакацыяй у пэўным сэнсе сталіся 37-я Кракаўскія Тэатральныя Рэмінісцэнцыі (RMNSC) — адзін з найстарэйшых і найбуйнейшых польскіх фэстываляў, які адбыўся летась у кастрычніку. Фармулюючы тэму фэсту — «Горад заўтра», — арганізатары спрабавалі выйсьці за межы аўтаномнасьці мастацтва, імкнуліся зрабіць Кракаўскія Тэатральныя Рэмінісцэнцыі пляцоўкай, дзе могуць уздымацца грамадзкія праблемы. Галоўнай жа мэтаю RMNSC сталася якраз спроба прапанаваць новае разуменьне актуальнасьці ў прынцыпе. Гэтая актуальнасьць ня «тут і цяпер» — яна пакуль невідавочная, быццам бы паўстае толькі на тэлеэкранах у выглядзе фантастычных стужак. Але насамрэч яна бліжэй, чым нам падаецца, а магчыма, ужо заўтра станецца рэальнай катастрофай для ўсіх.

Так, у праграму фэсту акрамя аўтараў, якія, натхняючыся вобразамі будучыні, выкарыстоўваюць сучасныя тэхналёгіі, трапілі й тыя, хто прапаноўвае сваю візію заўтрашняга дня, дзе тэхналёгія ёсьць часткаю ня толькі навакольнай рэальнасьці, але ўжо самога чалавека. «Мноства-Машына-Мара» мантрай гучала з афішаў, плякатаў і рэклямы фэсту, абуджаючы адначасова цікавасьць і страх — перад той будучыняй, якая яшчэ невядомая й таму варожая. Гэта тая будучыня, дзе, як нам здаецца, асоба растворыцца ў масе, машына стане суб'ектам і аб'ектам адначасова, а мяжа паміж мараю (уяўленьнем) і рэальнасьцю страціць свае дакладныя абрысы.

Адкрыўся фэстываль прэзэнтацыямі біяарту — новай формы «мастацтва, што базуецца на навуцы», дзе сур'ёзнае біялягічнае дасьледаваньне пераўтвараецца ў арт-аб'ект. Экалягічныя ці сацыяльныя праблемы навакольнага асяродзьдзя, узьдзеяньне на чалавека нябачных арганізмаў, чалавечае цела, ягоныя генэтычныя зьмены, яго машынізацыя — тыя асноўныя тэмы, што цікавяць прадстаўнікоў біяарту, альбо, як яны самі сябе часьцей называюць, дасьледчыкаў.

Зьяўленьне біяарт-мастакоў у праграме тэатральнага фэсту зьдзівіла нават польскага, прызвычаенага да розных тэатральных экспэрымэнтаў, гледача. Таму што ў дадзеным выпадку прапаноўваўся ня проста экспэрымэнт у межах зразумелай тэатральнасьці, але абсалютна новая сыстэма каардынат, дзе быццам зьнікаюць галоўныя прыкметы тэатру — сцэна,



Са спэктаклю «**World of Wires**», рэжысэр **Джэй Шайб**
The performance «**World of Wires**», dir. **Jay Scheib**





Са спэктаклю «**World of Wires**», рэжысэр **Джэй Шайб**
The performance «**World of Wires**», dir. **Jay Scheib**



актор, «гульня». Артысты сядзяць перад ноўтбукамі й распавядаюць пра свае працы, што дэманструюцца на экране. Але менавіта ў такой бязпатаснай форме расповеду раптам пачулася танальнасьць, якая, магчыма, ужо заўтра станецца новаю мадэльлю тэатральнасьці, ці тэатральнасьцю ў новай сыстэме каардынатаў — без тэатру, актораў і гледачоў у традыцыйным іх разуменьні.

Так, **амэрыканская мастачка Джэ Рым Лі** гаворыць пра сваё цела як пра машыну, здатную нараджаць расьліны. Калі яна яшчэ была асьпіранткаю Масачусэцкага тэхналягічнага ўнівэрсытэту, зацікавілася тэмай узаемадзеяньня чалавечага цела зь іншымі жывымі арганізмамі. Напрыклад, у праекце *«N=1=NPK=KIMCHI=N»* Джэ Рым Лі выкарыстала сваю мачу для таго, каб вырасьціць біякапусту для прыгатаваньня біякімчы. Перад гэтым яна праверыла сваю мачу на наяўнасьць у ёй пажыўных рэчываў, правяла колькі часу на адмысловай дыеце ў лябараторыі, зьбіраючы гэтую мачу ў стэрыльны бак. Такім чынам, абсалютна чыстае ад таксынаў цела Джэ Рым Лі вырасьціла абсалютна натуральную расьліну. Вядома, у цэнтры ўвагі ў гэтым дасьледаваньні знаходзіліся ня толькі здольнасьці чалавечага цела, ягоная самадастатковасьць, але і разуменьне ўзаемасувязі таго, што мы ямо, з тым, што пакідаем пасьля сябе ў асяродзьдзі. Такім чынам, востра ўздымаецца праблема натуральнай ежы ў прынцыпе (гэта тое нябачнае, што сапраўды пагражае стаць катастрофай глябальнага характару ўжо ў бліжэйшай будучыні).

Другі праект Джэ Рым Лі — *«The Infinity Burial Project»* — зьвязаны са сьмерцю, дакладней, з адмоваю чалавека прызнаваць сваю адказнасьць за наступствы разлажэньня свайго ўжо мёртвага цела, напоўненага прамысловымі таксынамі (зноў тое нябачнае). Але праблема, на думку мастачкі, ня толькі ў гэтым. «Калі мы спрабуем захаваць нашыя мёртвыя целы, мы такім чынам адмаўляем сьмерць», — гаворыць Джэ Рым Лі, маючы на ўвазе апошнія дасягненьні па замарожваньні целаў з мэтаю працягнуць іх жыцьцё: а раптам вынайдуць *браму неўмiручасьцi*? Вынікам экспэрымэнту *«The Infinity Burial Project»* стаўся ўнікальны грыб, які мастачка вырасьціла з сваіх састрыжаных пазногцяў і валасоў. Лі сьцьвярджае, прыводзячы вынікі сваіх дасьледаваньняў, што ў будучыні гэты грыб зможа пазбаўляць ейнае цела ад прамысловых таксынаў. Для яе гэты *infinity burial mushroom* стаўся ня толькі рэальным аб'ектам, але сымбалем новых зносінаў чалавека са сьмерцю.

Па-іншаму ў сфэры біяарту працуе **аўстралійскі пэрформэр Стэларк**, які ў сваіх дасьледаваньнях пайшоў далей. Для сваіх выступаў ён выкарыстоўвае розныя тэхнічныя прыстасаваньні (напрыклад, апранае на руку датчык, які цалкам кантралюе ягоныя рухі), але галоўная яго ідэя палягае ў тым, што нашае цела само ёсьць машынай, запоўненай soft і devices, а паміраем мы, таму што гэтая «машына» робіць switch off. (Праўда, пазьней на пытаньне, ці сапраўды ён успрымае сябе як машыну, пэрформэр адказаў, што машына — гэта тое, што «стаіць перад вамі, размаўляе й жэстыкулюе, — але гэта мне не належыць, гэта ня ёсьць я».)

Яшчэ адна з ідэяў Стэларка тычыцца ўзаемасувязі нашага цела й сьвядомасьці. «Калі нашая сьвядомасьць, — гаворыць пэрформэр, — зьвязаная з архітэктурай нашага цела, гэта значыць, што, калі мы зьмяняем ягоную форму, мы можам перайначваць сьвядомасьць. Такім чынам, ужыўляючы ў сваё цела розныя іншыя формы, у тым ліку электронныя прыстасаваньні, чалавек здольны ўплываць на эвалюцыю сваёй сьвядомасьці». Менавіта гэтая ідэя ляжыць у аснове праекту *«Ear on Arm: Engineering Internet Organ»*: Стэларк ужывіў сабе ў руку трансплянтат вуха, якое сталася натуральнай ягонай часткай.

Калі назіраеш за аніМаванымі маскамі-двайнікамі, за чалавекам, які сядзіць унутры скелету-машыны, за галавой, што аўтаномна існуе на экране манітору, падаецца, што глядзіш чарговы фантастычны фільм. Але жывая прысутнасьць пэрформэра, напрыклад, дэманстрацыя таго самага вуха, нагадвае пра рэальнасьць таго, што адбываецца. Стэларк пераўтварыў сваё цела ў матэрыял, пляцоўку, на якой увасабляюцца самыя, здавалася б, вар'яцкія ідэі мастака. Але важна, што за кожным ягоным «вар'яцтвам» стаяць карпатлівая праца, грунтоўнае дасьледаваньне прадмету й валоданьне тэхналёгіяй (не фантазія, а навука, якая аказваецца здольнай увасобіць мару ў рэальнасьць).

Пра мяне, якое жыве ў кампутарнай сымуляцыі

Доўгачаканай падзеяй фэстывалю стаў пэрформанс амэрыканскага рэжысэра, мастака, драматурга **Джэя Шайба** *«World of Wires»*. Гэты спэктакаль базуецца на ідэі францускага мысьляра Жана Бадрыяра пра тое, што рэчаіснасьць і ейны сымулякр знаходзяцца ў бесьперапынных узаемадачыненьнях, а таксама на кнізе сучаснага швэдзкага філёзафа Ніка Бастрома «Ты жывеш у кампутарнай сымуляцыі?», у якой аўтар выказаў наступнае меркаваньне: верагоднасьць таго, што сёньня мы жывем у «матрыцы», значна вышэйшая за верагоднасьць рэальнасьці нашага існаваньня. Джэй Шайба працаваў над спэктаклем некалькі гадоў разам з навукоўцамі Інстытуту інжынэрыі ў Масачусэтсы, дзе ён сам выкладае. У выніку яму ўдалося ня проста распавесьці гісторыю пра сымуляцыі, але паказаць, як гэтая сымуляцыя выглядае, на сцэне. Гэта той выпадак, калі тэатар аказаўся здольным канкураваць з мэдыйнымі формамі, падпарадкаваўшы іх сваёй галоўнай умове — жывой прысутнасьці акцёраў.

З самага пачатку здаецца, што тэатру ў традыцыйным ягоным разуменьні тут ня будзе. Калі глядач уваходзіць у залю, на экране перад сцэнай ужо паказваецца кіно. Не адразу разумееш, што здымкі «фільму» адбываюцца ў рэжыме анлайн на сцэне за экранам. Акторы ходзяць,

размаўляюць, натыкаюцца адзін на аднаго, страляюць, разьліваюць каву — і ўсё гэта акуратна фіксуе камэра ў руках апэратара, які ходзіць паміж імі. Дзеяньні герояў спэктаклю здаюцца абсалютна нелягічнымі, а размовы пра сымуляцыі й сымулякры — абсурднымі.

Праходзіць зусім трохі часу, і адна з актарак сьпінаю натыкаецца на экран (пакуль мы назіраем гэта толькі на відэа) — частка кардонных каробак, зь якіх ён зроблены, абвальваецца так, што цяпер можна бачыць у тым ліку й частку сцэны зь дзеяньнем, якое там адбываецца. Зноў абсурдныя ўчынкі й нелягічныя размовы. Яны пазбаўленыя лёгікі найперш для гледача, які быццам пачаў глядзець гэты «фільм» зь сярэдзіны. Для саміх герояў адсутнасьць лёгікі ёсьць натуральнай, як быццам яны шмат разоў ужо пражывалі гэты сюжэт. Але ня ўсё так проста. Раптам героі пачынаюць усьведамляць, што сапраўды жывуць быццам паводле зададзенага кімсьці сцэнару, пазбаўленыя ўласнай волі. Нібыта ўсё адбываецца ў іхным уяўленьні, альбо ў паралельнай рэальнасьці, альбо, наадварот, у рэчаіснасьці, а тое, што ім падаецца сапраўдным, ёсьць толькі сымулякрам?

Сьцяна-экран разбураецца канчаткова. Цяпер глядач можа бачыць дзеяньне цалкам. Але апэратар з камэрай працягвае хадзіць сярод герояў і здымаць, а відэа паказваецца ўжо на невялікіх плязмавых экранах, што месьцяцца зьверху. Дзеля таго каб у асобных сцэнах узмацніць эфэкт некалькіх рэальнасьцяў і копіяў, што іх памнажаюць, відэа зьяўляецца ў тым ліку й на сьценах задняй часткі кардоннай выгарадкі дэкарацыі. Цікава, як акторам удаецца абсалютна натуральна існаваць ва ўмовах бесьперапыннага назіраньня — камэра здымае сярод іншага й іхныя буйныя пляны. То бок артысты, *не зважаючы*, ведаюць пра яе прысутнасьць і нават часам спэцыяльна пазуюць, быццам бы ў ток-шоў.

Тэма ўвасабленьня «вока, якое ўсё бачыць», іранічна абыгрываецца ў сцэне страчанага раю, калі героі, апынуўшыся ў цеснай прасторы лазенкі (мы бачым іх толькі на відэавыяве), агаляюцца, натуральна жартуюць, сьмяюцца, ядуць яблыкі, але раптам заўважаюць камэру і — жах! як жа сорамна! — хутка нацягваюць на сябе вопратку, спрабуючы схаваць сваю галізну (гэта, напэўна, адзіная сцэна ў спэктаклі, дзе акторы сыгралі не ў сымуляцыю).

Такім чынам, тэма сымуляцыі выходзіць за межы проста філязофскай развагі пра двайнікоў і аказваецца блізкай і сугучнай рэальным праблемам сучаснага чалавека (напрыклад, тэме ўплыву масмэдыя). З аднаго боку, сымуляцыя рэальнасьцяў адбываецца як быццам па-за воляй герояў. Зь іншага — акружаючы сябе малескінамі, apple-топамі, плястыкам, чыпсамі, пераймаючы паводзіны ўдзельнікаў тэлевізійных reality show, героі спэктаклю сваімі рукамі ствараюць вакол сябе сымуляцыю й сымулякры рэальнасьці. Незразумела, калі яны сапраўды адчуваюць, а калі сымулююць свае пачуцьці. У гэтай прасторы ніводнае забойства не заканчваецца сьмерцю, а сэкс, у прынцыпе, не пачынаецца: нават калі аголеныя героі зьдзяйсьняюць неабходныя рухі цела, гэта таксама аказваецца сымуляцыяй.

Напрыканцы ўжо ніхто — ні ўдзельнікі шоў, ні тыя, хто назірае за імі ў залі — не разумее, дзе праходзіць тая мяжа паміж гульнёй, сымуляцыяй і рэальнасьцю. У фінале мужчына й жанчына застаюцца сам-насам. Ён глядзіць на ейнае адлюстраваньне, да якога спрабуе дакрануцца, каб дакрануцца да яе. Яна паварочваецца да яго й ціха кажа: «Гэй, я тут».

Спэктакаль выклікае шмат пытаньняў ня толькі сваёю актуальнай тэматыкай, але і эмацыйным фонам, а дакладней, ягонай адсутнасьцю. Акторы вельмі рэальна, праўдзіва існуюць на сцэне (як у лепшых галівудзкіх фільмах). Але, назіраючы за тым, што адбываецца, раптам заўважаеш, што эмацыйна абсалютна не падключаесься да гэтай гісторыі. Нават фінал абрываецца незразумелым гукам, які хутка раствараецца ў цемры. Магчыма, гэта было задачаю рэжысэра — стварыць спэктакаль, які не выклікае эмоцыяў, таму што новы чалавек у эмоцыях патрэбы ня мае? Ці гэты спэктакаль сам ёсьць толькі сымуляцыяй спэктаклю?

Мяне тут больш няма?

Спэктакаль Шайба, як і прэзэнтацыі біяарту, справакавалі нейкае дзіўнае адчуваньне рэальнасьці й сваёй у ёй прысутнасьці. «Трансплянтат сэрца адрозьніваецца ад жывога органу тым, што кроў у ім не пульсуе, а цыркулюе па крузе, г. зн. зьнікае біцьцё, якое традыцыйна лічыцца прыкметаю жыцьця», — кажа Стэларк. Ці азначае гэта, што жывое зьнікае, чалавек пераўтвараецца ў машыну, а машына надзяляецца новымі сэнсамі? Хочацца ўзбунтавацца супраць гэтага тэхнагеннага сьвету, у якім нестае месца для мяне.

Але самі «дасьледчыкі ў мастацтве» ня бачаць прычынаў для страху й трывогі. Яны сьмела глядзяць у будучыню й менавіта там бачаць крыніцы для сваіх фантазіяў. Для іх менавіта ў такіх «анамаліях», як трансплянтат вуха ў руцэ, напрыклад, і заключаная прыгажосьць



Stelarc, «**Ear on Arm: Engineering Internet Organ**» project

сучаснасьці. Магчыма, яны маюць рацыю. Але цікава, што, канстатуючы адсутнасьць страху перад будучыняй, самі яны закрываюцца ва ўтульных, бясьпечных, ізаляваных ад вонкавага сьвету лябараторыях, дзе іхным суразмоўцам становіцца кампутарны двайнік, а дзіцём — расьліна. Такім чынам, магчыма, іхны «сыход» у будучыню — гэта таксама спосаб, якім яны спрабуюць перамагчы свой уласны страх і неспакой перад «тут і цяпер», якія адчуваеш больш востра, чым тую будучыню, што можаш сам канструяваць у сваім уяўленьні. У такім выпадку быць машынай — просты спосаб не адчуваць боль, каб не пакутаваць.

Але гэта адзін бок фэномэну новага тэатру. Сэрбская дасьледчыца пэрфарматыўных практык Ана Вуянавіч, напрыклад, разважае пра такія формы, як «нэт-тэатар», у кантэксьце іх узаемасувязі з палітычным полем[1]. Для яе тая ці іншая форма мастацтва ў прынцыпе ёсьць адной з пляцовак барацьбы сучасных сілаў за капітал ці ўладу. І такі падыход дакладна тлумачыць выбух тых новых, умоўна дэмакратычных зьяваў у культуры ў XX стагодзьдзі, калі на зьмену іерархічнаму аўтарытарнаму традыцыйнаму мастацтву прыйшлі маніфэстацыі адсутнасьці формаў, напрыклад, ці сьмерці аўтара альбо ўвогуле ўсёдазволенасьці, такім чынам пераўтвараючы вэртыкаль у гарызанталь. Так, у тэатры, напрыклад, з п'едэсталу былі скінутыя традыцыйная драма й рэалістычны напрамак, і паўстала шмат розных кірункаў. А скончылася стагодзьдзе фэномэнам постдрамы, якая ўвогуле адмовілася ад гатовага драматургічнага тэксту й загадзя прыдуманай пастаноўкі; рэжысэр перастаў быць адзіным «уладальнікам» і аўтарам спэктаклю.

Але «скачок тыгра»[2] кампутарнай эры зьмяніў расстаноўку сілаў: галоўны капітал, на думку многіх дасьледчыкаў, сыйшоў у віртуальную прастору, якая сталася галоўным месцам барацьбы за панаваньне ў розных сфэрах (яскравы прыклад — інфармацыйныя войны). Таму зьяўленьне «нэт-тэатру» ёсьць натуральным працягам разьвіцьця пэрфарматыўных формаў, рэакцыяй мастакоў на зьмены ў глябальным сьвеце. Гэта ня толькі шлях пашырэньня інструмэнтарыю, але галоўнае — спосаб працягваць барацьбу асобы за права быць.

Такім чынам, магчыма, віртуальная прастора й ёсьць тым лесам, у які сыходзіць сучасны «партызан». Ня толькі каб схавацца й захавацца, але і каб змагацца. Тым больш што галоўны вораг, падаецца, засеў менавіта там. Сучасны «партызан» можа сьвядома абраць сваім падпольлем менавіта будучыню, зазірнуць у заўтра, каб апынуцца на некалькі крокаў наперадзе свайго ворага, маючы галоўны козыр — уяўленьне, якога машына — і гэта адзначыў Стэларк — абсалютна пазбаўленая.



[1] Vujanović A. Whither Cyberformance? Notes on Net-theatre as a Symptomatic Theatre Practice // TkH. 2005/2006. № 10.

[2] Панятак «скачок тыгра» (першакрыніца — праца В. Бэньяміна «Гісторыка-філязофскія тэзысы») Ана Вуянавіч выкарыстоўвае для абазначэньня хуткасьці, зь якой «нэт-тэатар» увarваўся ў тэатральную прастору.

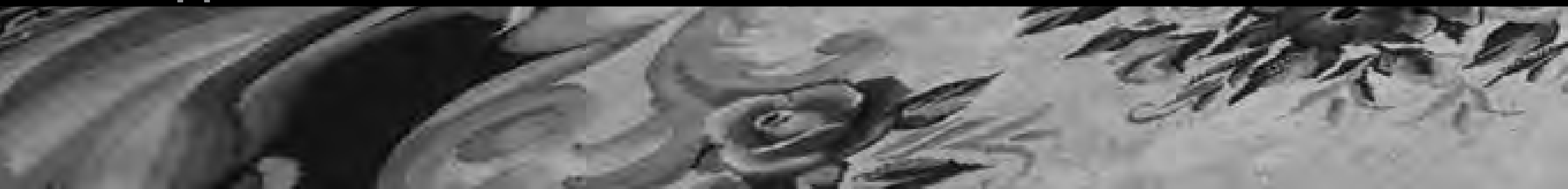


Са спэктаклю «**World of Wires**», рэжысэр **Джэй Шайб**
The performance «**World of Wires**», dir. **Jay Scheib**

Аляксандар Некрашэвіч, «**Чужынцы**» \ 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
Alaksandar Niekrašević, «**Aliens**» \ 2012 \ A Palace Complex project

Галіна Маскалёва й Уладзімер Шахлевіч

Дыялёгі • 2




2012
№1

Галіна Маскалёва й Уладзімер Шахлевіч
Дыялёгі • 2

Памятаю, як са старонкі аднаго з раньніх часопісаў «pARTisan» на мяне паглядзелі людзі — натоўп, над якім лунаў дзіўны юнак, занадта дзіўны, і таму — небясьпечны. Колеры глебы, шэрасьці й убогасьці, якімі быў расфарбаваны фотаздымак, нагадвалі пра час, якога я не магла зьведаць у поўнай меры. Але кожным разам гэты здымак усплываў у маёй памяці — плён уяўленьня аўтара, але адначасова дакумэнт — сьведка сваёй эпохі.

Фотамастакі Галіна Маскалёва й Уладзімер Шахлевіч стаяць ля вытокаў сучаснай беларускай фатаграфіі. У сярэдзіне 1980-х яны — кожны сваім шляхам — патрапілі ў студыю Валера Лабко, фэномэн якой пазьней пазначалі як Менская школа фатаграфіі. Жыцьцёвы шлях кожнага з удзельнікаў склаўся па-рознаму. Так, Галіна й Уладзімер жывуць і працуюць у Маскве, калі-нікалі наведваючы Менск і ўзгадваючы з калегамі тыя адначасова блізкія й ужо далёкія часы.

— Сёньня ўсё часьцей, калі гавораць пра гісторыю беларускай фатаграфіі, згадваюць менавіта пра Менскую школу Валера Лабко. Вы — з тых аўтараў, чыя творчасьць прадстаўляе гэтую школу пэрыяду перабудовы. Як вы патрапілі ў майстэрню да Лабко?

Галіна Маскалёва: Фатаграфіяй я пачала займацца рана. Памятаю, як мой бацька браў мяне з сабой у фоталябараторыю, дзе я бачыла, як раптам узьнікае выява. Мне падавалася гэта цудам, якім вельмі хацелася авалодаць. Выбар прафэсіі мая маці пакінула за мною толькі з умовай вышэйшай адукацыі, таму вучыцца я паступіла ў Політэхнічны інстытут. Але моцная цікавасьць да фатаграфіі ў мяне заставалася. Я шукала розныя фотагурткі, пакуль не пачула пра набор у студыю Валеры Лабко. Патрапіць туды было няпроста: 42 пытаньні, велізарны конкурс, жорсткі адбор. Але мне пашчасьціла, і гэта сталася вырашальным у маім жыцьці.

Я адчула сваё пакліканьне, знайшла тое, праз што магу выяўляць свае думкі, — мая схільнасьць да псыхалёгіі й філязофіі патрабавала выхаду. Лабко даў мэтодыку, тэхналёгію, празь якія можна было гэта зрабіць. Праяўка плёнкі, танаваньне, праца з хімікатамі — усё гэта дало магчымасьць рэалізоўваць ідэі, якія не зьмяшчаліся ў двухвымерную прастору чорна-белай фатаграфіі. У дадатак — уплыў таямнічай сутнасьці Лабко. Уявіце: мы сядзелі за сталом, усе досыць сталыя людзі, 25–30 гадоў, з вышэйшай адукацыяй, і ў поўнай цішыні вяшчаў Лабко, а мы, як зачараваныя шкаляры, за ім запісвалі. Потым мы адкрылі дарогу ў Вільню, дзе ўбачылі каталёгі такіх майстроў, як Ман Рэй, Рычард Аведон і іншыя. І гэта таксама было адкрыцьцём, таму што да гэтага мы нічога ня бачылі, акрамя савецкіх і чэскіх фотачасопісаў.

Паралельна я вяла гурткі ў Доме тэхнічнай творчасьці, і тое, што даваў Лабко, адразу спрабавала са сваімі вучнямі. Так я на практыцы бачыла магутнасьць ягонага мэтаду. Зараз я выкладаю ў Маскве й дагэтуль выкарыстоўваю шмат з таго, што даў Лабко. Напрыклад, ягоны прынцып не вучыць мэтадам пэўнай школы, але даць тэхналёгію, з дапамогаю якой кожны можа адкрыць свой патэнцыял, стаць аўтарам.

Уладзімер Шахлевіч: У другую студыю Валеры Лабко я быў прыняты ў 1984 годзе. Да гэтага часу я ўжо восем гадоў працаваў архітэктарам у Белдзяржпраекце, дзе й пазнаёміўся з Генадзем Родзікавым, актыўным сябрам фотаклюбу. На той момант у мяне быў невялікі стаж у фатаграфіі. І менавіта ў студыі я сутыкнуўся з новым поглядам на фатаграфію — тут гаворка ішла найперш не пра эстэтыку й мітатворчасьць, а пра спробу зразумець сваё асяродзьдзе й пошук сродкаў для матэрыялізацыі гэтага ўяўленьня.

Лабко распрацаваў інструмэнтар усяго фотапрацэсу: ад выбару фотаапарату, аб'ектыву, хімікатаў да афармленьня гатовага адбітку. Нават фотапавелічальнік кардынальна перарабляўся. Усё гэта было новае, арыгінальнае, не падобнае да таго, што было ў іншых. Важна, што ў студыю прыходзілі людзі без папярэдняга досьведу ў фатаграфіі, і, так атрымалася (можа, гэта й не выпадкова), — амаль усе з вышэйшай тэхнічнай адукацыяй.

— Што ўяўляла сабою менскае культурнае андэргараўнднае жыцьцё 1980-х?

Г. М.: Мы тады сядзелі ў сутарэньнях, увесь час знаходзіліся пад прыгнётам нейкіх праверак, не маглі ў поўнай ступені выстаўляцца. Але якраз надыходзіў час перабудовы, і зьявілася магчымасьць ладзіць выставы — у Чырвоным касьцёле, напрыклад, у якім тады месьціўся Дом кіно. Праўда, часьцей за ўсё надоўга гэтыя выставы там не затрымліваліся: перабудова прыйшла, але пакуль яшчэ не ў сьвядомасьці людзей. Так, напрыклад, у мяне была фатаграфія: раяль з надпісам «Беларусь», пад якім стаяў кошык зь яблыкамі, галавой парася, чымсьці яшчэ — увогуле, такі закручаны канцэптуальны сюжэт. Да мяне прыйшлі й запыталіся: «Вы што, хочаце сказаць, што беларусы — сьвіньні?» Я ачмурэла: «Чаму?» — «Вось у вас раяль «Беларусь», а ўнізе сьвіная галава. Гэта вы на што намякаеце?» У гэтым і заключалася савецкая сыстэма: сядзелі нейкія службоўцы, магчыма, самі так ня думалі, але вышуквалі «няправільныя» думкі.

Але я мяркую, мне пашчасьціла, што мая творчасьць прыйшлася менавіта на пераломны момант. Так, з аднаго боку, калі я працавала на тэлебачаньні й бачыла рэшткі гэтай сыстэмы, калі мне распавядалі, як і што трэба фатаграфаваць, — я ледзь вытрымлівала. Зь іншага — той абсурд, які адбываўся, стаўся своеасаблівым зыходным пунктам. Было зразумела, што ўсё гэта няпраўда, таму існавала ўнутраная патрэба знайсьці сапраўдную сучаснасьць. Многім людзям, напэўна, цяжка было гэта перажываць, а мастакам — цікава, таму што для нас гэта была тая глеба, зь якой можна было браць тэму.



Галіна Маскалёва, Уладзімер Шахлевіч, «Дурдом» \ 1989
Halina Maskalova, Uładzimer Śachlevič, «A Madhouse» \ 1989

У. Ш.: Тыя гады сапраўды сталіся пераломнымі ў гісторыі мастацтва. Іранічны погляд на разьвіцьцё сучаснага грамадзтва спажываньня, радыкальнае асэнсаваньне абыякавага да мастацтва сьвету — мы жылі ў поўнай культурнай ізаляцыі, але нейкім неспасьцігальным чынам нам удалося ўлавіць гэтыя настроі. Улічваючы кантэкст і своеасаблівасьць умоваў існаваньня, мы здолелі адчуць і знайсьці ўвасабленьне гэтаму часу: праз уласнае «Я», сваіх родных, нефармальнае асяродзьдзе. Усё гэта патрабавала новых выразных сродкаў. У сваёй майстэрні я ўяўляў сябе хірургам, які апэруе хворае грамадзтва. Я рабіў фотамантажы: рэзаў, склейваў скочам, складаў некалькі пластоў. Пры друку экспэрымэнтаваў з плёнкай, засьвятленьнем, афарбоўкай, праяўкай. Падабаліся рознага кшталту драпіны, рваныя краі, пэрфарацыя, поўны кадар — усё тое, што ў традыцыйнай фатаграфіі лічылася бракам.

— Як для вас зьмянілася сытуацыя з распадам Савецкага Саюзу?

Г. М.: Для нас пачаўся спрыяльны час: з боку заходніх мастацтвазнаўцаў, куратараў, музэяў, галерэяў да савецкай фатаграфіі была велізарная цікавасьць. Мы для іх былі закрытай краінай, ім здавалася, што тут ходзяць мядзьведзі й сюды трэба прыяжджаць з лыжкамі. У 1993 годзе Саюз фотамастакоў Расеі ў Маскве арганізаваў вялікі прагляд фатаграфіі. На гэтых праглядах мы як беларуская школа фатаграфіі й заявілі пра сябе. Заходнія спэцыялісты, ды й мы самі, убачылі, што нашыя творы моцна адрозьніваюцца ад працаў расейскіх ці ўкраінскіх калег.

— Ці існуе, на ваш погляд, беларуская школа фатаграфіі?

Г. М.: Вядома, і ня толькі ў маім уяўленьні. Гэта зафіксавана ў тым ліку й у дыскурсе заходніх і расейскіх крытыкаў. Спачатку казалі пра беларускую школу, потым канкрэтызавалі й сталі казаць пра менскую. У 1990 у Маскве ў Доме кіно мы зрабілі выставу «Беларускі авангард», а ў 1994 у Бэрліне ў «Ifa-Gallery» — «Fotografie aus Minsk». Тут і вызначылася тое асноўнае кола менскіх фатографаў: Уладзімер Шахлевіч, Сяргей Кажамякін, Ігар Саўчанка, Уладзімер Парфянок і я. Так вырашылі ня мы самі, але пры любым праглядзе працаў выбіралі менавіта нас. Разам мы выстаўляліся ў Нямеччыне, Швэцыі, ЗША, Галяндыі, Славакіі, Польшчы, Расеі — у Піцеры й Маскве. Самае цікавае, што праз шмат гадоў, у 2008-м, калі мы ўжо разыйшліся ў розныя бакі, незалежныя экспэрты, ня ведаючы нашых узаемасувязяў, сабралі нас разам у Галяндыі, у Fries Museum у Леўвардэне. Прычым паклікалі кожнага з розных месцаў — Саўчанку з Парыскай галерэі, нас — з Масквы, Парфянка й Кажамякіна — зь Менску.

Калі нашыя працы набывалі ў калекцыі заходніх музэяў, нам было цікава зразумець, чаму менавіта мы. Мне растлумачылі, што нам удалося стварыць фатаграфіі, якія ў поўнай ступені адлюстроўваюць свой час, і зрабілі мы гэта на мове сучаснага мастацтва. Зараз мае працы знаходзяцца ў 14 музэях і калекцыях сьвету: Нацыянальным фондзе сучаснага мастацтва ў Парыжы, Музэі сучаснага мастацтва Стакгольму, Музэі Санта-Фэ ў ЗША й іншых. Асабліва для мяне радасна, што мае працы з сэрыі «Ўспаміны дзяцінства» знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музэі Беларусі.

— Вы сказалі, што менская школа фатаграфіі адрозьнівалася ад маскоўскай ці ўкраінскай. У чым гэта выяўлялася?

Г. М.: Краіна была адна — СССР, мы сядзелі кожны ў сваім скляпеньні — у Маскве, Харкаве, Менску. Былі зносіны паміж намі: напрыклад, у Менск часта прыяжджаў Барыс Міхайлаў з Харкаву, мы працавалі з падобнымі тэмамі й ідэямі. Але калі, напрыклад, паглядзець кнігу «ФОТА / МАНІФЭСТА», створаную ў 1990 годзе амэрыканцамі Волкерам, Юрсіці й Макгінісам, розьніца паміж намі відавочная. Менская фатаграфія больш мэтафізычная, канцэптуальная, разам з тым з актыўным пераўтварэньнем зыходніку: шляхам хімічнай афарбоўкі, працы зь некалькімі нэгатывамі, з тэатралізацыяй. Так мы рэфлексавалі над рэчаіснасьцю. Маскоўская фатаграфія пераважна чорна-белая, яна адлюстроўвала знакі, што поўнілі час, больш проста й непасрэдна. Харкаўская была найбольш цынічная, зробленая ў антыэстэтыцы. Шырока распаўсюджаная была размалёўка анілінавымі фарбавальнікамі, што рабіла здымкі яшчэ больш цынічнымі.

— Вашым працам уласьцівая своеасаблівая эстэтыка. Тым ня менш у іх відавочна прысутнічаюць сацыяльныя тэмы, што досыць далёка ад традыцыйнай фатаграфіі ня толькі па форме, але і па атмасфэры. Гэты стыль зьявіўся ўжо ў студыі Лабко?

Г. М.: Так, да сустрэчы з Лабко я рабіла звычайныя здымкі: партрэты, рэпартажы, натурморты. Калі, напрыклад, здымала псыхалягічныя партрэты, ня думала пра сутнасьць асобы. Дастаткова было знайсьці ракурс. Лабко скіраваў мой позірк углыб. Ён ня даў нейкай філязофскай тэорыі, але сваёй натурай паглыбіў мяне, справакаваў на бясконцую колькасьць пытаньняў да самой сябе. У мяне гэта так спрацавала, у кагосьці — па-іншаму. Некаторыя, напрыклад, глядзелі на ўсё, што адбывалася вакол, скрозь цынізм. У мяне таксама быў такі пэрыяд, калі хацелася выплюхнуць усё, што мне не падабалася ў савецкай сыстэме. Напрыклад, па заданьні рэдакцыі я павінна была фатаграфаваць выбары, і а чацьвертай раніцы мяне везьлі з урнай на месца, куды прыходзілі першыя людзі, — а яны прыходзілі, каб купіць апэльсыны й мандарыны, таму што толькі там іх можна было набыць. Вядома, мне гэта не падабалася. Таму потым я брала гэтыя фатаграфіі й размалёўвала іх у жудасны сіні колер. Такім чынам выпускала гэты нэгатыў — не ў дачыненьні да людзей, але да той сыстэмы, якую не прымала на ўзроўні падсьвядомасьці.

Потым я задумалася: а што, уласна, уяўляю зь сябе я сама? Хто я такая, каб гэтак выказвацца? Зьвярнулася да бацькавых нэгатываў са сваімі выявамі ў дзяцінстве. І па гэтых фатаграфіях спрабавала зразумець, з чым я прыйшла ў жыцьцё, што павінна зрабіць, чаму зьдзяйсьняю тыя ці іншыя ўчынкі й г. д. Паўстала сэрыя «Ўспаміны дзяцінства». Тут мне спатрэбілася тое, што даў Валер Лабко. Таму што, так, бацька сфатаграфаваў — але як мне перанесьці імгненьне, якое было зафіксаванае 25 гадоў таму? Я глядзела на гэтыя фатаграфіі й адчувала, што мне патрэбная дынаміка, бо ўспаміны не статычныя. Пачала разьвіваць нэгатыў. Быў неабходны акцэнт на колеры, спатрэбіліся віражы. Гэтая праца вельмі хуткая: як акварэль, якая цячэ, так і хімікаты імкліва зьмяняюць малюнак. Таму я павінна была спыняць працэс менавіта ў патрэбны момант. Я працавала каля 10 гадоў, і атрымалася цэлая сэрыя, якая зараз ужо знаходзіцца ў музэях і калекцыях.

У. Ш.: Са свайго досьведу таксама прывяду маленькі прыклад. У 1980-м я здымаў перадавікоў калгасу «Чырвоны сьцяг» для дошкі пашаны. Гэта была праца, за якую я атрымаў добрыя грошы. Патрабавалася вялікае павелічэньне, таму я ўзяў шырокафарматную камэру «Масква», якая дазваляла фатаграфаваць перадавікоў толькі ў поўны рост. Здымалі мы

Галіна Маскалёва, **Уладзімер Шахлевіч**, праект «**Прымерачная**» \ 2007
Halina Maskalova, **Uładzimer Šachlević**, project «**A Fitting Room**» \ 2007



ў палявых умовах. Фонам для перадавікоў служыла радно, якое, як транспарант, трымалі мае таварышы. Пры друку фатаграфіяў я кадраваў выяву, і атрымаліся стандартныя партрэты перадавікоў, што й патрабавалася.

У 1989 годзе мяне й Галіну запрасілі ў праект «LITSA: сучасны партрэт з Расеі, Украіны й Беларусі», арганізаваны галяндзкімі куратарамі. Я аддрукаваў першапачатковыя нэгатывы перадавікоў. У кадры прысутнічаў увесь працэс здымкі: радно, рукі маіх таварышаў, якія трымалі тканіну, кут хаты, поле. Быў паказаны працэс стварэньня партрэту для дошкі пашаны. Гэтая сэрыя пабывала на некалькіх біенале, а сёлета мяне запрасілі зь ёю на «FotoFest» у Х'юстан.

— Такім чынам, галоўная праца адбываецца ў лябараторыі?

Г. М.: Бывала па-рознаму. Так, з аднаго боку, мне падабаецца лябараторная праца, калі ты ў гушчы падзеяў, а потым маеш магчымасьць у адзіноце асэнсоўваць сябе й праз сябе спазнаваць сьвет. Але, з другога боку, мне цікава разумець і іншых людзей. Напрыклад, была такая сэрыя «Нефармалы» — пра іншых людзей. Гэта былі простыя фотапартрэты, трошкі, праўда, падфарбаваныя, таму што тады была мода на сэпію. Калі я пераехала ў Маскву, я ўвогуле растварылася ў бурлівым асяродзьдзі людзей і падзеяў.

У 1999 годзе я пачала выкладаць, у 2000-м стварыла групу фотамастакоў «Масква +/-» са сваіх першых вучняў. Гэта быў ужо досьвед калектыўнай працы. Мы распрацоўвалі канцэпцыі, праекты, удзельнічалі ўва ўсіх біенале, якія ладзіў Дом фатаграфіі. Нават у Менск прывозілі вялікую выставу, якая экспанавалася ў Музэі сучаснага мастацтва. Але аднначасова я займалася й сваёй індывідуальнай творчасьцю. Напрыклад, у Дзюсэльдорфе ў Музэі сучаснага мастацтва «Ка-21» рабіла праект «Наглядчыкі музэю «Ка-21», у якім задавалася пытаньнем, як сучаснае мастацтва ўплывае на чалавека. Напрыклад, музэйныя наглядчыкі працуюць у залях цэлы дзень, праз кожныя паўгадзіны мяняюцца, таму кожны зь іх знаходзіцца пад уплывам усёй экспазыцыі. Пры гэтым яны ўсе такія вясёлыя, жыцьцярадасныя, таму я зрабіла выснову, што сучаснае мастацтва спрыяльна ўплывае на чалавека. Гэта была такая дасьледчая праца.

Да гэтага праекту была сацыяльная тэма Чарнобылю. У 2008 годзе — вялікі праект пра старых людзей, дзе я спрабавала зразумець, як людзі прызвычайваюцца да пэнсійнага ўзросту, што такое ўвогуле старасьць.

— У інтэрвію для «pARTisan» некалькі гадоў таму вы сказалі, што для вас фатаграфія рэальнейшая за саму рэальнасьць. У гэтым ёсьць невялікая супярэчнасьць, таму што, здавалася б, фатаграфія арыентаваная на рэальнасьць, на стварэньне ейнага канструкту, на спробу дасягнуць аб'ектыўнасьці аўтара.

Г. М.: Калі я раблю фатаграфію, я стаўлю пытаньне й знаходжу свой на яго адказ. А ў рэальным жыцьці ўсё па-іншаму, да канца зразумець тое, што адбываецца, — свае ўчынкі й рэакцыі, учынкі іншых — немагчыма. Я ў прынцыпе ня надта веру ў аб'ектыўнасьць рэальнасьці. Напрыклад, мы з маім мужам — мастакі аднаго кірунку, разам жывем і працуем ужо 24 гады, на адных і тых жа праектах з аднымі й тымі ж людзьмі, але нашыя рэальнасьці абсалютна розныя.

Калі мы разважаем пра рэальнасьць, мы можам казаць толькі пра тыя факты, якія адбыліся. Але і факты не заўсёды дакладныя. Таму аб'ектыўнай рэальнасьці па-за мною не існуе. Унутры ж мяне могуць суіснаваць некалькі рэальнасьцяў — у залежнасьці ад ведаў, усьведамленьня шматлікіх рэчаў і часу, у якім мы жывем. Вядома, праўдзівая рэальнасьць існуе — але хто яе можа бачыць? А мае фатаграфіі, у якіх я разважаю, спрабую пракрасьціся ў сутнасьць рэчаў, шукаю праўду, — гэта ўжо нейкая ўсьвядомленая праца, у якой я імкнуся наблізіцца да праўдзівай рэальнасьці.

— Сёньня разуменьне фатаграфіі, як і іншых формаў мастацтва, зьмянілася й працягвае ўвесь час дапаўняцца новымі вызначэньнямі. Што для вас ёсьць сучасная фатаграфія?

Г. М.: Сёньня, як мне падаецца, трэба гаварыць пра шматфункцыянальнасьць фатаграфіі. З аднаго боку, усё, што разьмешчана ў двухвымернай прасторы й зроблена фатаграфічным спосабам, ёсьць фатаграфіяй. Зь іншага — гэта прастора, у якую ўкладзеная ідэя, канцэптуальна распрацаваная на сэрыю, таму што цяпер з адной фатаграфіяй рэдка хто працуе.

Напрыклад, у вас ёсьць нейкая ідэя, але яе трэба ўпарадкаваць, разьбіць на канцэпцыі й знайсьці для яе фармальны прыём. Мне трэба было паказаць, што сучаснае мастацтва пазытыўна ўплывае на супрацоўнікаў музэю. Як гэта зрабіць? Напрыклад, сфатаграфаваць чалавека на тле твораў мастацтва — але гэтага мала. Трэба зрабіць аднолькавы шэраг фатаграфіяў, абраць такі прыём, каб кожны партрэт быў на тле розных твораў, але энэргетыка павінна быць радаснай і сьветлай. Далей, напрыклад, неабходна вырашыць — чорна-белая ці каляровая будзе фатаграфія. Вядома, для мяне гэта была каляровая фатаграфія, таму што, па-першае, самі творы ў музэі каляровыя, і далей — колер у стане перадаць настрой. Такім чынам, фатаграфія сёньня — найперш ідэя. Калі вам няма пра што сказаць, — ня трэба фатаграфаваць. Сёньня дзякуючы даступнасьці тэхнікі лёгка стаць фатографам. Але проста фіксаваць аб'екты бяз сэнсу й ідэі — гэта не фатаграфія. Форма фатаграфіі можа быць рознай: рабіце квадраты, трохкутнікі, мантажы ў фоташопе, працуйце ў сотнях пластоў. Але неабходна асэнсоўваць, разумець, што й навошта робіш.

У. Ш.: Я лічу, што на дадзеным этапе фатаграфія ўжо прайшла ўсе пэрыяды станаўленьня й самасьцьвярджэньня. Ня трэба больш даказваць — гэта мастацтва ці не, бо папярэдняе пакаленьне мастакоў зрабіла ўсё, каб сьцерці межы паміж формамі. Фатаграфія — не выключэньне. Я, напрыклад, на апошніх выставах у галерэі «М'АРС» вырашыў прастору як адну вялікую інсталяцыю, у якой усе кампанэнты, у тым ліку й фатаграфія, былі ўзаемазьвязаныя й працавалі на маю ідэю.

— Ці ёсьць для вас як для аўтараў табуяваныя тэмы? Ці вызначаеце вы межы дазволенага й недазволенага ў сваёй творчасьці?

Г. М.: Тое, што для мяне недазваляльнае як для асобы, я не выяўляю й у фатаграфіі. Напрыклад, я не люблю парнаграфію, таму ня буду яе здымаць. Мне ня хочацца рабіць няпраўду, нейкія цынічныя рэчы. Хаця часам здаровы цынізм бывае неабходным. Але я стамілася ад нэгатыву, якога ў нас і так было шмат, таму цяпер хочацца проста жыць. Але гэта ня значыць, што я ня буду працаваць са складанымі тэмамі. Напрыклад, мой апошні праект пра сьмерць — «Сьмерць: ці ёсьць гэта Big Picture?». Я бачу ў гэтай тэме вялікую карціну жыцьця, якая раптам паўстае цалкам і праўдзіва. Адбываецца ўсьведамленьне сьмерці, якое дае разуменьне таго, што на гэтым нашае жыцьцё як асобы не заканчваецца.



Галіна Маскалёва, **Уладзімер Шахлевіч**, праект «**У адрыў**» \ 2005
Halina Maskalova, **Uładzimer Šachlevič**, project «**Breakaway**» \ 2005

Андрэй Лянкевіч, *фатограф*

Я вырас на «pARTisan», у маёй калекцыі не хапае толькі чацьвертага нумару. Я таксама аўтар, таму для мяне гэта вельмі блізкі часопіс. Там ёсьць моцная рэч: відаць, гэта першы праект, які на беларускага партызана паглядзеў па-іншаму — ня як на героя зь лесу. Відаць, гэта першы артыстычны праект, дзе партызан быў артыстам.

Калі гаварыць пра партызанскую стратэгію, з аднаго боку, на маю думку, ад гэтай стратэгіі трэба адмаўляцца, уваходзіць у інстытуцыі, легалізавацца, то бок выходзіць з падпольля. Але гэта — найперш асабіста для мяне. Таму што ёсьць мастакі, якія абіраюць такую стратэгію, і для іх яна эфэктыўная. Зь іншага боку, калі адштурхоўвацца ад ідэі, што партызанка — гэта такі прыдуманы, штучна створаны міт, то гэткая стратэгія застаецца актуальнай. Мы прыдумляем героя-партызана як такога беларускага бэтмэна, напрыклад, — і пачынаем з гэтым працаваць.

Photo artists Halina Maskalova and Uładzimer Śachlević are at the origins of the modern Belarusian photography. In the mid-1980s, they got to the studio of Valery Łabko, though each in their own way. Later on, the phenomenon of this studio was marked as Minsk School of Photography. Their lives have come different ways. Halina and Uładzimer live and work in Moscow, but occasionally they visit Minsk and remind their colleagues of those recent and at the same time already distant times.

— What was Minsk cultural underground life like in 1980s?

Halina Maskalova: In those days we were as if hiding in the dungeons, were constantly under the pressure of some inspections, so we could not freely exhibit our works. But perestroika was coming, and we got the opportunity to arrange exhibitions in the Red Church, for example, where the Cinema House was located at that time. However, most of these exhibition shows didn't last long: perestroika came, but not yet in the minds of people. For example, I had a picture of a grand piano with the words "Belarus" engraved on it. Under the piano, there was a basket with apples and a pig's head and some other things in it. The picture actually had a kind of twisted conceptual plot. So, I was asked, "Do you mean to say that the Belarusians are pigs?" I was stunned, and replied "Why do you think so?" "Because here you have a grand piano "Belarus", and a pig's head under it. Is this what you are implying?" That was the essence of the Soviet system: there were some special services agents who might not think that way themselves, but were searching out the "wrong" thoughts.

Uładzimer Śachlević: Those years were really a turning point for the history of art. We had an ironic look at the development of a modern consumer society, and had a radical interpretation of the world which was indifferent to art. Despite the fact that we lived in a complete cultural isolation, we somehow managed to feel that irony and radicalism. Given the context and the specific conditions of existence, we managed to feel that time and find an embodiment to it. This was done either through our own "I", our relatives, and informal surrounding. This called for new tools and means of expression. In my studio, I imagined myself a surgeon who performed operation on sick society. I did photo montages, namely, I cut, fixed with a cellotape and made a few layers. While printing, I was experimenting with film, lighting, color and film development. I liked various scratches, torn edges, perforation holes, and a full frame, in other words, I liked everything that was considered to be deficient in traditional photography.

— How the situation changed for you after the collapse of the Soviet Union?

H. M.: It was a favorable time for us because Western critics, curators, museums and galleries were showing a huge concern to Soviet photography. We were a closed country, so it seemed to them that there were bears running around and they had to bring their own spoons when visiting our country. In 1993, the Union of Photographers of Russia organized a large photo preview in Moscow. At these previews we showed ourselves to be the Belarusian School of Photography. Both Western experts and we ourselves saw that our works differed greatly from the works of Russian and Ukrainian colleagues.

— Do you think there is the Belarusian School of Photography?

H. M.: Surely, and it's not only my understanding. This is also stated in the discourse of Western and Russian critics. First, they were talking about the Belarusian school, then became more specified and started to talk about Minsk school. In 1990, in Moscow Cinema House we made an exhibition "Belarusian avant-garde", and in 1994 in Berlin "Ifa-Gallery" an exhibition "Fotografie aus Minsk". There was formed and the main circle of Minsk photographers, namely, Uładzimer Śachlević, Siarchiej Kaźamiakin, Ihar Saućanka, Uładzimer Parfianok and me. We did not decide it ourselves. Simply it happened so that during every preview our works were chosen. Together, we exhibited our works in Germany, Sweden, the USA, the Netherlands, Slovakia, Poland, and Russia, St Petersburg and Moscow. When our works were purchased for the collections of Western museums, we were always wondering why it was exactly we. I was later explained that we had been able to create such photographs that fully reflected their time, and that we had used the language of modern art to do this.

— You said that Minsk School of Photography differs from Moscow and Ukrainian. What is the difference then?

H. M.: We had one country – the Soviet Union, and each of us was in our own dungeons, in Moscow, Kharkov or Minsk. We communicated, though. For example, Boris Mikhailov often came to Minsk from Kharkov, and we worked with similar themes and ideas. But if, for example, one looks at the book "PHOTO / Manifesto" written in 1990 by the Americans Walker, Ursitti and McGinniss, they can see an obvious difference. Minsk photos are more metaphysical and conceptual, while at the same time, initial materials are actively transformed by means of chemical coloring, working with several negatives, and theatricality. In this way, we were reflecting the reality. Moscow photography was mostly black and white; it illustrated symbols of time in a simpler and more direct way. Kharkov photography was the most cynical and made in the style of anti – aesthetics. Aniline dyes were very popular then, which made images even more cynical.

— Your works are characterized by a certain kind of aesthetics. Yet they clearly deal with social issues, which is quite far away from traditional photography not only in terms of form, but also in terms of the atmosphere. Did this style appear in Łabko's studio?

H. M.: Yes, before I met Łabko I was taking usual photos, such as portraits, reports, and still-lives. If, for example, I was taking the psychological portraits, I was not thinking about the essence of the person. For me it was enough to find the right angle. Labko directed my look in the depth of a human being. He did not teach me a philosophical theory, but he made me a deeper person due to influence of his personality. He made me ask myself an endless number of questions. Thus, it triggered me in a special way, though with other people it could have been different.

Some people, for example, looked at everything that was going around through cynicism. I also came through a time when I wanted to throw out everything I did not like about the Soviet system. For example, once I was given a task to take photos of elections. At 4 in the morning I was taken to a polling station with a ballot box to meet the first voters. But they came only to buy oranges and tangerines because it was the only place where they could buy them. Surely, I did not like it. Therefore, I took the pictures and later painted them an eerie blue. By doing so, I released all negative emotions that I had, though, not in relation to men, but to the system that I did not accept on a subconscious level. Then I started thinking who I was. Who was I to judge and act that way? I turned to my dad's first films with pictures of me as a child. I was trying to understand judging by these photos why I had come to this life, what I had to do and why I was acting in this or that way.

Thus, there appeared a series of pictures "Childhood Memories". I needed knowledge given to me by Valery Łabko. My father took the pictures of me, but how could I transfer the moment that was caught 25 years ago? I was looking at the photos and felt that I needed dynamics, because all of them were static, although memories could not be static in any way. I began to develop the films. It was necessary to emphasize color, so I needed bends. This work is very fast, chemicals can rapidly change images like watercolors do. Thus, I had to stop the process just at the right moment. I worked for about 10 years, and finally received a series which is now in museums and collections.

U. Ś.: I can also give a small example from my experience. In 1980, I was doing a series of shots of best workers from the kolkhoz "The Red Flag" to be placed on the board of honor. It was a very well-paid job. It was necessary to make a zooming in, so I took a large-format camera "Moskva" which only allowed to take photos of the best workers in full growth. We were taking photos in the field. We used a bed throw as a background. Some of the guys were holding it like a banner. When printing the photos, I framed the images and received the standard portraits of the best workers , as required. In 1989, Halina and I were invited to take part in the project "LITSA: a modern portrait in Russia, Ukraine and Belarus" organized by the Dutch curators. I printed the original negatives of the best workers. They showed the whole process of shooting: the bed throw, the hands of my colleagues who were holding it, the edge of the house, and the field. The whole process of creating a portrait for a board of honor was shown. This series has been exhibited at several biennials, and this year I have been invited to "FotoFest" in Houston.

— Are there any "taboo" topics for you as authors? Do you set limits for acceptable and not acceptable in your work?

H. M.: I don't take photographs of such things which I don't personally accept. For example, I do not like porn, so I will not photograph it. I do not want to do untrue things or any cynical stuff. Although sometimes we need to have some reasonable cynicism. But I've been trying to avoid the negativity, as we've had enough of it. Now I just want to live. But this does not mean that I will not work with difficult topics. For example, my latest project about death is called "Death: Is this the Big Picture?" I see a big picture of life in this topic. All of a sudden, it emerges fully and truthfully. One becomes aware of death, which gives an understanding that people's lives do not end after a physical death.

Halina Maskalova and **Uładzimer Śachlević**. Dialogues – 2

COMMAND MODULE

Jae Rhim Lee, «**The Infinity Burial Project**»

Севярын Квяткоўскі, *журналіст, пісьменьнік*

Самы сьветлы ўспамін — гэта калі ў 2004 годзе Артур запытаўся ў мяне, дзе зрабіць чарговую прэзэнтацыю «pARTisan». Яго ўжо адусюль пагналі, пачаліся розныя забароны. Я яму кажу: «Давай здымем параходзік у Парку Горкага й зробім там». «А давай у электрычцы», — сказаў ён. Тады я кажу: «Можа, на паляне ў лесе?» І вось прэзэнтацыя чарговага нумару пачалася ў электрычцы Менск — Маладзечна й працягнулася на паляне. І, на маю думку, атрымаўся адзін з найлепшых беларускіх пэрформансаў, а «pARTisan», я лічу, у прынцыпе — гэта такая сэрыя друкаваных пэрформансаў. Бо Артур, напрыклад, кажа: «Пішыце, што заўгодна», — і вось твой тэкст выходзіць, ён клясна аформлены, але прачытаць, што ты там напісаў, амаль немагчыма. І гэта ўсё адно ўспрымалася як частка творчага працэсу. Я думаю, што «pARTisan» — самы шызоідны ў лепшым сэнсе гэтага слова сучасны мастацкі беларускі праект. Калі гаварыць пра актуальнасьць партызанскай стратэгіі, тут трэба казаць у першую чаргу пра стратэгію Артура Клінава. Да праекту спрычынілася вельмі шмат людзей — мастакоў, літаратараў, але ўсё адно гэта творчы праект Клінава. Ці застаецца актуальным Клінаў? Думаю, што так.

Сяргей Шабохін, «**ST()RE**» \ 2012 \ Праект «Палацавы комплекс»
Siarhiej Šabochin, «**ST()RE**» \ 2012 \ A Palace Complex project



Кастусь Чарнец

Artisans «П»


2012
№1

Кастусь Чарнец

Artisans

«П»

1. Мяшаны лес

Дзе ты, няўлоўная беларуская воля, дзе пачуць пошум твой або маўчак? Ані ад кога не схавана, дзе самая ейная мясьціна, — як мог бы сказаць кемлівы быкаўскі Рыбак, «у Баркоўскім лесе». Зараз на допыце кажуць іначай, махнуўшы рукой у нявызначаным кірунку: «У Сеціве!»

Сецеўскі лес не мацёры; гэта нават падлесак пакуль. Аднак за апошні тузін гадоў ён зрабіўся надта люднай мясцовасьцю. Тамака малююць, «жабяць» і, натуральна, пішуць — штодзень і штоноч, ды ў незьлічоным абыйме. Асобных старонак — як лістоты ў асіньніку, камэнтароў — як ігліцы ў хвойніку. Раніцамі квітнеюць сьвежыя каляжы, увечарох шамаціць улёткапад.

Шмат хто схільны лічыць стыхійныя карункі Сеціва гатункам СМІ. Мерна ўзрушаныя назіральнікі зь верхніх адміністрацыйных паверхаў таксама аддаюць перавагу гэтай трактоўцы — чым, пэўна, выкліканая й іхная прага заканадаўчым чынам зарэгуляваць гармідарнае няўрымсьлівае асяродзьдзе электроннага словаабароту. Дзея, раўназначная па сэнсоўнасьці таму, калі б загадалі панастаўляць дарожных знакаў на прагалінах. Старадаўняму беларускаму зайчыку — стоп-сыгнал.

Так, пад шатамі чутней скавышы праўдаў, непрыемных ды непрыймальных наверсе, зьдзічэлых. Але проці надзеяў ды асьцярогаў шмат каго, інтэрнэт са сваімі сацыяльнымі сеткамі, гольлем форумаў ды іншым камунікацыйным кустоўем ледзьве спрыяе росту колькасьці інфармацыі ў строгім сэнсе слова (як антоніму энтрапіі, што вылічваецца з дапамогай вусьцішных лёгарытмаў); ягоным прадметам, хутчэй, ёсьць ня «што», а «як». То бок тут вырашаецца мастацкая задача. Альраўны, ґномы, грыбы й чароўныя трусікі з крэйдамі перарабляюць уласныя лёсы ў суцэльную 3D-анімацыю цудоўнага лесу. Нехта жадаў бы ператварыць яго ў францускі парк, іншыя — у японскі «сад», філязафічна пустэльны. Тым ня менш памеры й складанасьць фэномэну ствараюць зь яго арт-аб'ект непрадказальны, на капыл мітычнае борхэсаўскае кнігі зь незьлічонай колькасьцю старонак — не таму што бясконцасьць іх, а таму што пры кожным пераліку атрымліваецца іначай. Ён быццам сам сябе піша, крэмзае, ірве, перапісвае; галінуецца ўва ўсіх кірунках мярэжыстым фракталам. Кожны ўдзельнік дадае ўласную вычварную лінію да тканіны сеціўнага арабэску. Цэлае згодна з прынцыпам антыфінальнасьці атрымліваецца заўсёды не такім, як плянавалі асобныя актары. Лясныя браты часьцяком ня пыхаюць братэрскімі пачуцьцямі адзін да аднаго, аднак незалежна ад гледзішча яны сэнсава, структурна, эстэтычна, ўсёй тонкай натурлівай матэрыяй сваёй паквольнай творчасьці ёсьць цалкам супрацьлеглымі глейкаватаму покрыву грамадзтва. Як стракаты лес — багне.

Тутэйшыя жыхары большасьцю пярэваратні. Выходзячы зь цьмяністай засені на аблону рэальнага, скідаюць частку сьмелай скуры грамадзяніна й мастака ды выглядаюць ружовымі безабароннымі абсэнтэістамі й спажыўцамі. Але памятаецца іншае асяродзьдзе. І штодня, выходзячы на вуліцу, скідзень неўпрыкмет для сябе цягне шматок сваёй «самбгогакаі», свайго электроннага «я», адзінага вольнага.

Гэта таксама запаведнік гоблінаў неўтаймаванай тарашкевіцы. Тут мова ўжываецца, то бок жыве. Шаблязубая, бадзёрая, чакае часу. Самы ўжытак яе — форма пэрманэнтнага мастацкага акту. Здаецца, што ўсім кніжным паліцам краіны немагчыма было б умесьціць тую масу паперы, што патрабавалася б для раздрукоўкі выробленых электронных тэкстаў, дзе, падобныя да штыхоў з гушчару, мігцяць, вытарэшчваюцца джалы «ь».

Гэта зона, дзе дзейнічаюць ***artisans***, саматужнікі, партызаны Вялікае айчыннае мастацкай вайны, вызваленча-безнадзейнай, бы экзыстэнцыялісцкія п'есы Сартра. Неверагодна складана выдаваць папяровы часопіс, старонкі якога будуць кранаць і казытаць матэрыю «рэалу», аднак няма нічога лягчэй, як распачаць тысячы «жэжэшачак». Замест суладнага, бачнага з космасу партызанскага войска маем броўнаўскі рух самадастатковых артызанскіх зямлянaчак, у кожнай зь якіх свая газоўка, скрыня кансэрваваных ідэяў на ўсю зіму, няхай нават ядраную, і запас тратылу, дастатковы, каб глушыць троляў у прыватнай затоцы.

Вядома, Сецеўскі лес не рыхтуе выбухаў, ён сам пакуль што існуе ў рэжыме big-bang'у. Які, штопраўда, нанес апёкі, садны, шчыліны мноству тыраніяў у сьвеце. Усе рэжымы зь мінамі застарых каралеваў глядзяцца ў яго й патрабавальна шэпчуць: «Magic Mirror on the Wall, who is the Fairest one of all?» — але ніводнага разу з часу зьяўленьня гэтага дзіва ім не давялося пачуць казачнага, часова заспакойлівага адказу. Ня ў казку трапілі.

Расейцы маюць у карыстаньні файнае слоўца «кустарь», пазычанае ад сярэдня-ніжніх немцаў. Kunstener — «знаўца мастацтва» — ператварыўся ва ўсходніх краёх у вытворцу танных хуткіх вырабаў, дый яшчэ, калі чапляцца да гучаньня, такога, які застаецца ў вечных неладах з законам і таму вымушаны хавацца па «кустох». Артызан-саматужнік гучыць больш удала.

2. «Рэал» і «віртуал»

Саматужную творчасьць «сеціўных хамячкоў» лёгка прынізіць. «Віртуальны змагар», — кажы й лічы апанэнта спляжаным.

Пагуляйма ў словы апошнім разам. У ангельскай панятак ***virtual*** для больш-менш начытанага чалавека ня

першага дзесяцігодзьдзя жыцьця азначае найперш нешта «фактычнае», «сапраўднае» (такім чынам, у жыцьцяпісе Сэлінджэра, напрыклад, вядзецца пра тое, што ён жыве як ***virtual recluse***, т. б. «сапраўдным самотнікам»). Калі даплюсаваць сюды сугучнасьць зь ***virtu*** («рэдкія або старажытныя прадметы мастацтва») і ***virtue*** («вартасьць», «дабрадзейнасьць»), тады лінгвістычная іронія лёсу прывядзе нашае супрацьстаяньне «віртуалу» й «рэалу» да складаных узаемадачыненьняў «сапраўднага» й «рэчыўнага» (бо «рэальная» ***res*** — груба матэрыяльная рэч, асабліва калі яна ня ***publica***).

Што робіцца? Гляньма ўзброеным вокам.

Уладальнікі «рэалу» быццам назнарок апрацоўваюць занятую тэрыторыю ў эстэтычнай супрацьлегласьці зь віртуальным «гушчаром». Тут праслаўтая ўсюдыісная плітачка, бязьлюдзьдзе, чысьціня й парадак, якія зрэдчас парушаюцца оргіямі арганізаванай масавай ляяльнасьці. Тамака — «сьметнік», штурханіна, бруд і хаос, бадай што, як на атэнскае агары.

Але ж ***illusio*** — прыярытэт не пісьменна-візуальнага сеціўнага асяродзьдзя, а архітэктурнага й арганізацыйнага атачэньня «рэалу». Гэта амфітэатар, усебаковы тэатар для падазроных імпрэзаў. Дзе лёгка ўявіць абагульненага беларуса ў ролі маленькага загнанага Генрыка Гёфгена на стадыёне. Хто гледачы? Хто будзе плаціць за квіткі на імпрэзу, што й рэалу ламанага не каштуе?

Уласна, менавіта гарадзкая прастора паўстае нейкім парадным сайтам дамэну .gov.by, дзе ўсе падазроныя камэнтары выдаляюцца пільнымі модэрамі націскам мышынай клявішы. Але ён — адзін зь мільёнаў магчымых «люстраў», сам сабой паніклівы ды адсталы на палову пакаленьня.

Славуты тэоляг ды гісторык царквы а. Рыгор Фляроўскі высьветліў цікавую культурную асаблівасьць пачатковага ўсходняга сярэднявечча: апазыцыю «імпэрыі» й «пустэльні». «Імпэрыя» зайздросьціла веры й жарсьці жыхароў «пустэльні», пераймала іхныя паняткі, рытуалы, музыку, стыль узаемадачыненьняў. І заўсёды заставалася копіяй, зробленым зь лістовага золата сымулякрам. Тамака, па-за ўплывам дзяржавы, нараджалася новае суворае мастацтва, гатовае як ствараць вобразы, гэтак жа й зьнішчаць іх.

Лясная пустэльня віртуальнага выдатна пасуе для гартаваньня аскетычнага стылю (у абодвух сэнсах). Ды й артызан больш падобны часам да манаха, чым да байца, праўда, у адрозьненьне ад хрысьціянскіх аскетаў, артызаны не адухоўленыя нейкай агульнаабавязковай верай. Шмат каму зь іх нават падабаецца іхнае жыцьцё, жыцьцё іхных целаў у наяўнай дзяржаве. Але зумкае, сьвярбіць ім унутры няўрымсьлівае ірацыянальнае π-чуцьцё сваёй несувымернасьці з рэжымам, які пакрыў матэрыяльную тэрыторыю іхнага традыцыйнага жыхарства. Яны ня могуць не адчуваць, што змайстраваны на адзін (а хтосьці й на два, тры, ***n***) вымер складаней за той састарэлы мэханізм у стылі дээль-панк, што кіруе наваколам.





Галіна Маскалёва, Уладзімер Шахлевіч, праект «**Рэха маўчаньня**» (Да 10-годзьдзя Чарнобыльскай катастрофы) \ 1996
Halina Maskalova, **Uładzimer Šachlevič**, project «**Echo of the silience**» (Memored to 10 years of Čarnobal disaster) \ 1996

Антаніна Слабодчыкава, «**Прынцэса**» \ 2009 \ Праект «Палацавы комплекс»
Antanina Slabodćykava, «**A Princess**» \ 2009 \ A Palace Complex project



Адам Глобус

КАСТУСЬ


2012
№1

Адам Глобус

КАСТУСЬ

Словы пра скульптара Кастуся Сароку



ТРАЛЕЙБУС

Кастусь Сарока жыў хутка. Ён нібыта ведаў пра свой кароткі век. Кастусь сьпяшаўся, бег, імчаўся, ляцеў… Таму, пабачыўшы тралейбус на прыпынку, Сарока кінуўся да яго, але нахабная вадзіцелька зачыніла дзьверы перад самым носам. Тралейбус крануўся й праехаў дзесяць мэтраў, бо давялося загамаваць пад чырвоным сьветлафорам. Кастусь дагнаў тралейбус, узьлез на дах і адчапіў штангі ад дратоў з токам. Машына зьнерухомела. Пакуль вадзіцелька далучала штангі да дратоў, Кастусь спакойна зайшоў у тралейбус. Тым разам ён ехаў у тралейбусе з выглядам пераможцы.

МАРТЫШКА

Зімою Кастусь Сарока насіў кажух. Была такая мода, калі мастакі замест палітонаў і дублёнак паапраналі сялянскія кажухі. Кастусь мог хадзіць у кажуху на голае цела. Кажух, порткі, чаравікі й больш нічога. Сарока быў мінімалістам у вопратцы. Можна нават сказаць, што скульптар Косьця Сарока быў праўдзівым беларускім кінікам. Адзін час пад кажухом ён насіў мартышку Чыку. З малпай за пазухай Сарока прыходзіў у кафэ «Вясна», што некалі было на праспэкце насупраць цэнтральнай кнігарні. У «Вясьне» Кастусь браў віно, выпіваў. Мартышка таксама крышку выпівала.

ЗОЛАТА

Атрымаўшы замову й зрабіўшы халтуру, Кастусь Сарока на нейкі час разбагацеў. З грашыма ў кішэнях скульптар наведаўся ў ювэлірную краму, дзе купіў сабе восем пярсьцёнкаў, па адным на кожны палец, акрамя вялікіх. Тыдзень Сарока піў зь сябрамі й пабліскваў золатам. Было лета, было горача, вада ў нашых рэчках стала цёплая й пяшчотная. Пасярод ночы Кастусь зь сябрамі пайшоў на Сьвіслач купацца. Менск спаў, і хлопцы купаліся голымі. Напялёхаўшыся ў лагоднай вадзе, Кастусь прыдумаў гульню: шпурляў у рэчку залаты пярсьцёнак, хто знойдзе, таму ён і будзе. У пярсьцёнкі хлопцы прагулялі да раніцы. Пяць пярсьцёнкаў перайшлі ад Кастуся да сабутэльнікаў, а тры засталіся ляжаць на дне Сьвіслачы, непадалёк ад Траецкага прадмесьця.

ЯБЛЫКІ

У майстэрні Кастуся Сарокі зьявіўся кош з салодкімі яблыкамі. Частуючы сяброў, скульптар казаў, што яблыкі яму падаравала маці першага касманаўта Гагарына… Гісторыя зь яблыкамі пачалася з сумеснага палёту ў космас савецкіх і амэрыканскіх пілотаў на караблях «Саюз» і «Апалён». У гонар тых астранаўтаў і касманаўтаў Сарока зрабіў фігуратыўную скульптурку. Нічога выбітнага ў той скульптурцы не было, але яе ўпадабаў амэрыканскі калекцыянэр. Ён нават паспрабаваў набыць твор у Сарокі, але савецкія чыноўнікі забаранілі скульптурку прадаваць. У той час усё зробленае савецкім мастаком належала савецкай дзяржаве. Толькі яна вырашала, што можа быць прададзена, а што ня можа. Калі нешта-нейкае некуды й прадавалася, дык амаль усе грошы забірала сабе дзяржава праз камітэт па ахове аўтарскіх правоў. Сарока раззлаваўся на дзяржаву, чыноўнікаў, камітэт і завёз скульптурку «Саюз-Апалён» на радзіму Гагарына, дзе падараваў яе тамтэйшаму музэю. Маці першага касманаўта пачаставала Кастуся салодкімі яблыкамі са свайго саду. Такая легенда…

ГАЗЫ

Адчуваючы, што ў жываце назьбіралася зашмат газаў, скульптар-традыцыяналіст Кастусь Сарока любіў падыйсьці да маладой незнаёмкі, стаць побач — як бліжэй — і з гучным патрэскваньнем пусьціць з дупы духмяныя вятры. Зьніякавелай незнаёмцы, якая ўцякала ад смуроду, Кастусь усьлед крычаў пра натуральнасьць фізыялягічных працэсаў.

ПРЫБІРАЛЬНЯ

У горадзе заўжды ёсьць праблемы з прыбіральнямі. Іх адчыняюць, іх будуюць, іх ставяць і ўсё адно іх не хапае. Ці то стаяць яны ня ў тым месцы, ці адчыняюцца-зачыняюцца ня ў той час, ці яны адсутнічаюць там, дзе мусілі прысутнічаць… Непадалёк ад палацу спорту была пабудавана грамадзкая прыбіральня, а ў тую прыбіральню ніхто не хадзіў. Стаяла пустая, бо ня ў тым месцы паставілі. Горад падумаў і зрабіў шчодры падарунак мастакам — перадаў ім пустую срайню. Мастакі срайню забралі й вырашылі зрабіць у ёй скульптурную майстэрню. Канешне, ніхто не гарэў вялікім жаданьнем працаваць у прыбіральні. Мастакі нават думалі адмовіцца ад падарунку, але тут Кастусь Сарока выйшаў з запою й пагадзіўся зрабіць у прыбіральні сваю майстэрню. Як той казаў, кожнаму сваё. Кастусю дасталася грамадзкая прыбіральня ў якасьці артыстычнага атэлье.

КАПЯЛЮШ

Калі ёсьць майстар, дык абавязкова пры ім круціцца вучань. Да майстра Сарокі прыбіўся Мікалай па мянушцы Малы. Майстар вырашыў навучыць Малога ня толькі скульптуры рабіць, а й страляць з луку. Сам Кастусь Сарока быў прызнаным чэмпіёнам па стрэлах з луку. Узялі хлопцы лук, узялі стрэлы, узялі мішэнь і пайшлі ў сквэр каля Сьвіслачы. Малы выпусьціў тры стралы, і ніводная нават не патрапіла ў мішэнь. Тут да стралкоў і падыйшлі два п’яныя мужчыны ў шэрых плашчах і шэрых капелюшах. Падыйшлі й пачалі насьміхацца. Няўмекі! Нават у мішэнь пацэліць ня могуць! Хто толькі такім лук ды стрэлы дае?! Сарока прапанаваў мужчынам павесіць капялюш на мішэнь і паглядзець, як той капялюш будзе прабіты стралою. П’яныя пагадзіліся й павесілі капялюш на мішэнь. Не пасьпелі яны й два крокі ад той мішэні адыйсьці, як страла, пушчаная майстрам, прабіла капялюш. Мужчыны паспрабавалі былі абурыцца, але, пабачыўшы суворыя вочы Кастуся, сыйшлі.

БЕМБЕЛЬ

Вакол постаці Кастуся Сарокі хадзіла шмат самых неверагодных чутак. У адной зь іх расказвалася, што Косьцік — пазашлюбны сын знакамітага скульптара Бембеля. Быццам бы Кастуся нарадзіла прастытутка, якая пазіравала й спала з Андрэем Бембелем. Падставай для такой плёткі-чуткі былі добрыя адносіны настаўніка Бембеля да вучня Сарокі. Кастусь Сарока й сапраўды быў пасьлядоўным вучнем Бембеля. Доказам можа паслужыць адна зь ягоных апошніх скульптур «Хірург». Выглядала яна даволі сьціпла: галава мужчыны ў доктарскім каўпачку й з маскай на твары. Суворыя вочы. Побач з вухам адкрытая далонь. Калі ўважліва глядзець на «Хірурга», можна нават пачуць, як ён патрабавальна скажа: «Скальпэль!» Скульптуру адлілі зь бялютка-крухмальнага гіпсу. Яе, бялейшую за халаты дактароў, Кастусь прынёс на выстаўкам, дзе пачуў, што ня змог раскрыць вобраз савецкага ўрача. Раззлаваны майстар схапіў свой шэдэўр, узьняў над галавой і бразнуў аб цэмэнтовую падлогу палацу мастацтваў. На разьвітаньне чальцы выстаўкаму пачулі ад Кастуся Сарокі мацюкі: «А ідзіце вы ўсе на х…уй!» Выхадку Сарокі мастакі ўспрынялі толькі як выхадку пакрыўджанага падлетка, бо яшчэ ня ведалі, што Кастусь хворы на невылечны ракі ягоны «Хірург» — твор пра апошняе спадзяваньне. Падобны драматызм быў і ў творы Андрэя Бембеля «Гастэла». Савецкі камікадзэ, які скіраваў свой падпалены самалёт на калёну фашыстоўскіх танкаў, быў паказаны Бембелем у вобразе чалавека з узьнятай рукою. Калі засяродзіцца на скульптуры «Гастэла», можна пачуць, як тугое паветра ляціць праз разьведзеныя пальцы камікадзэ. Відавочна, што вучань са сваім гіпсавым доктарам пераўзыйшоў настаўніка з бронзавым камікадзэ. Я тое пабачыў і адчуў

адразу. Чаму астатнія зрабілі выгляд, што скульптурны партрэт хірурга пасрэдны? Зразумець цяжка... Як бы там ні было, а сябры ўгаварылі Кастуся адліць гіпсавую скульптуру наноў; і яна выстаўлялася, шкада толькі, што пасьля сьмерці аўтара.

ЗЬМІЦЕР

У Сарокі было шмат прыхільнікаў. Меліся й такія, што па сто разоў пераказвалі гісторыі пра здарэньні, якія адбываліся з Кастусём. Мне запомніўся прыхільнік Зьміцер, які казаў, што Кастусь Сарока любіць трахнуць бабу на вачах у народу. Напоіць якую лярву, завядзе на высокі груд, спыніцца каля дарогі, каб людзі, едучы ў аўтобусах і тралейбусах, бачылі яе. Распране, паставіць ракам і я…бе. Такія выхадкі зазвычай сканчаліся ў мянтоўцы, дзе Кастусь размахваў пасьведчаньнем члена саюзу мастакоў і крычаў, што маляваў сваю любімую натуршчыцу на прыродзе й ня змог стрымацца… Зьміцеру я ня верыў. Мусіць, дарэмна, бо ён добра ставіўся да Кастуся, разам зь якім наведваў заняткі па стрэлах з луку. Ня верыў я Зьміцеру яшчэ й таму, што ў Кастуся Сарокі не было пасьведчаньня члена саюзу мастакоў.

СЬВЯТЫ СЭБАСЬЦЯН

Была ў Кастуся Сарокі каханка. Зьміцер казаў, што Сарока моцна прывязаўся да яе, любіў да болю. А яна, сучка бясхвостая, закруціла раман зь нейкім старым смарчком і пачала здраджваць Кастусю. Той засьпеў яе на гарачым. Зьбіў абаіх. Адлупіў каханку, надаваў кухталёў смарчку, але не супакоіўся. Прывязаў іх да дрэва й пачаў у іх з луку страляць. Крычаў, што гуляе ў Сьвятога Сэбасьцяна, якога прабілі стрэламі, але не забілі зь першай спробы. Стрэлы ўбіваліся ў камель над галовамі зьвязаных каханкаў. Зьміцер казаў, што жанчына абсікалася ад страху, а смарчок наклаў поўныя порткі сьмярдзючага г…аўна. Мусіць, Зьміцер перабольшваў у расповядах пра Сароку, але факт стральбы ў зьвязаных людзей быў. Смарчок потым напісаў на Кастуся заяву ў мянтоўку. Толькі ягонае слова было супраць слова Сарокі. Жанчына адмовілася даваць паказаньні на Кастуся, пашкадавала.

САЛАВЕЙ

У маім апавяданьні «Чырвоны сабака», напісаным пра Валеру Салаўя, ёсьць некалькі радкоў і пра Кастуся Сароку:

«Салавей уздыхнуў:

— А ў мяне Косьця Сарока з галавы не ідзе. Які разьбяр быў! «Партрэт хірурга» памятаеш? Рот павязкаю закрыты. Зірнеш на таго «хірурга», а ён на цябе спадылба глядзіць. Павекі палову зрэнак закрываюць. І разумееш, што не закрыты ў чалавека рот, а закляпаны. А ў Косьці рот не закляпаны быў. Ён і сказаць мог, і зрабіць. Вунь, калі першы раз на выстаўку «хірурга» прынёс і яму сказалі, што ня возьмуць партрэт на выставу, дык ён тую гіпсавую галаву на вачах у начальнікаў аб зямлю бразнуў, толькі аскепкі пырснулі. Потым усе ўгаворваць пачалі, Сарока «хірурга» й аднавіў.

А яшчэ была хохма на паляне. Як скончыў Сарока інстытут, дык прыгнаў пад ганак дзесяць таксовак, пасадзіў у іх выкладчыцкую хеўру з дэканамі, сказаў, што шашлыкі астываюць. Прыехалі ў лес. Косьця таксоўкі адпусьціў, адну пакінуў — на ўсялякі выпадак. Завёў сытых на паляну, дастаў з кішэні пляшку вермуту, адкаркаваў, выпіў палову з рыльца, паставіў недапітае на пень і сказаў: «Дзяўбіце, груганы! Дзяўбіце…»

Сказаў і зьехаў. А хеўра ў лесе засталася, паўночы выбіралася.

Мала Косьця пражыў.

Салавей наліў сабе паўшклянкі й закрыў пляшку дастаным з кішэні коркам».

Пра падарожжа ў лес выкладчыкі, вядома, маўчалі. Яны не даравалі гэтай выхадкі Кастусю. Дробная свалата — яна помсьлівая, яны помсьцілі Кастусю ўсё ягонае кароткае жыцьцё.

БОЙКА

Мужчынская бойка, калі гэта не кінатанцы, — відовішча брутальнае, а бойка баб наогул знаходзіцца за межамі маёй эстэтыкі; але ж ёсьць аматары й на такое відовішча. З такімі аматарамі Сарока й паспрачаўся на скрыню каньяку, што наладзіць публічную бойку баб. Разам з гледачамі й старой сумкай, напакаванай газэтамі, каб выглядала поўнай, Кастусь прыйшоў на аўтобусную станцыю. Там ён падсеў да цёткі сярэдняга веку й спытаўся, куды тая едзе. Цётка чакала аўтобус на Лагойск. Сарока заўсьміхаўся й паведаміў цётцы, што й ён накіроўваецца якраз у Лагойск. Праз хвіліну Кастусь папрасіў цётку папрыглядаць за ягонай сумкай, пакуль ён зьлётае ў прыбіральню, бо піва трэба тэрмінова выпусьціць на волю. Калі раптам ён затрымаецца, дык хай яна сумку паднясе да аўтобусу. У прыбіральню Сарока не пайшоў. Ён падыйшоў да касы й спытаў у канцавой бабы, куды тая бярэ квіток. Баба сказала, што ў Раўбічы. Сарока папрасіў яе ўзяць і яму квіток да Раўбіч, а яшчэ расказаў пра піва й пра сумку, якую трэба паднесьці да аўтобусу. Пабегшы нібыта ў прыбіральню, Сарока насамрэч пабег у дом, што стаяў побач з аўтобуснай станцыяй. У тым доме на чацьвертым паверсе жыў знаёмы Кастуся, які дазволіў аматарам бабскай бойкі пастаяць на гаўбцы. Станцыя была відаць як на далоні. Калі на прыпынак падыйшоў аўтобус да Лагойску й цётка паспрабавала паднесьці да яго сумку з газэтамі, ёй напярэймы кінулася баба з квіткамі да Раўбіч. Цётка з бабаю пабіліся за сумку моцна, да крыві, да разьбіральніцтва ў міліцыі… А Кастусь Сарока? Атрымаў дванаццаць бутэлек каньяку — як ён тады сказаў: «Па бутэльцы на кожнага апостала!»

МАЦІ

Апошні з маіх знаёмых, хто бачыў і размаўляў з Кастусём Сарокам, была мая маці. Сарока ляжаў у ракавым корпусе. Ягоны ложак стаяў побач з ложкам нашага дзядзькі Чэся Александровіча, роднага брата маёй бабы Ядзі. Сарока падыйшоў да маці, што адведвала Чэся, і ціха сказаў: «Ня плачце, ваш яшчэ крыху пажыве, а я ўжо не…»

Кастусь Сарока, «**Партрэт Аляксандрава — хірурга**» \ 1976 \ З калекцыі Нацыянальнага мастацкага музэю Рэспублікі Беларусь









Кастусь Сарока
З калекцыі Нацыянальнага мастацкага музэю Рэспублікі Беларусь

Belarusian sculpture **Kastus Saroka**'s works

«**Спартакаўцы**» \ 1970
«**Заклік**» \ 1970
«**На Бэрлін**» \ 1975
«**Апошні стрэл**» \ 1975

Артур Клінаў, «**Die Weltliteraturebar-Kolumbarium**» \ 1998
Artur Klinau, «**Die Weltliteraturebar-Kolumbarium**» \ 1998



Артур Клінаў

ШКЛАТАРА

Фрагмэнты з новага раману


2012
№1



Артур Клінаў
ШКЛАТАРА
Фрагмэнты з новага раману

3

На задворках старога тралейбуснага дэпо, у былым пункце прыёму шклатары адкрылася галерэя. Дагэтуль у нашым горадзе не было галерэяў. Дакладней, меліся *памяшчэньні*, якія ганарліва называлі сябе галерэямі, але былі гэта ўсё адно *памяшчэньні*. І, як ім належыць, утоўплівалі яны ў сябе усё. Калі ёсьць грошы, кожны мог за штуку-дзьве баксаў зьняць залю Палацу прыўкрасных мастацтваў і разьвесіць у ёй выставу цудоўных лірычных пэйзажаў. Потым зьяўляліся папы, давалі яшчэ штуку-дзьве баксаў і атабарвалі ў Палацы кірмаш цудадзейнага праваслаўнага мёду. За імі прыходзілі абутнікі й ладзілі распродаж прыўкрасных канфуцыянскіх ботаў.

Халера яго ведае, чаму ў нашым горадзе не было галерэяў, пакуль не адкрылася гэтая. Магчыма, нашыя людзі ня любяць галерэй. Ці недалюбліваюць. Ці любяць, але не зусім, не настолькі, каб іх выносіць. Бо зразумела, дзе галерэі — там мастакі. А дзе мастакі — там і багема. А багема — гэта п'янства, блядзтва, сьмецьце й пустыя бутэлькі, словам, шклатара й ніякага парадку. А парадак — гэта тое, чым славіцца наш горад. Кожны падарожны зачароўваецца ягонай чысьцінёй: які выдатны, які правільны горад! Газоны ахайныя, вуліцы чыстыя, і машыны езьдзяць па горадзе пушыстыя й прыгожыя! І людзі ходзяць толькі на зялёнае сьвятло.

А дворнікаў у нас сапраўды шмат. Варта кінуць на асфальт недапалак — тут жа прыляцяць пяць чалавек і яшчэ паспрачаюцца, каму гэты недапалак дастанецца. Хоць недапалкі ў нас на асфальт не кідаюць, бо нашыя людзі любяць парадак. Парадак і чысьціню. Чысьціню й парадак. Як на могілках.

Таму калі ў нашым горадзе адкрылася галерэя, то зьявілася яна там, дзе толькі й магла зьявіцца, — далей ад парадку й людзкіх вачэй, на задворках старога тралейбуснага дэпо, у былым пункце прыёму шклатары. Я гэтую шклатару, калі яна была яшчэ шклатарай, памятаю кепска. У маладосьці, калі мы мелі звычку здаваць пустыя бутэлькі й яны тады чагосьці каштавалі, я карыстаўся іншаю шклатарай — бліжэй да свайго дому. Хаця прыгадваю, як аднойчы, выйшаўшы з хмельнага туману, мы натыкнуліся й на гэтую. Калі гэта было й з кім, ды чым скончылася, з памяці сьцерлася. Напэўна, вярнуліся назад, у туман. Памятаю толькі ліпкае сьпякотнае лета... Зрэшты, ня важна. Важна тое, што адбылося далей, калі ў гэтай шклатары адкрылася галерэя.

Яе гэтак і назвалі — «Ў Шклатары». Някепскі назоў. Галоўнае — незвычайна. Аднак неўзабаве «Ў» неяк само сабою адвалілася — засталася толькі «Шклатара». Зрэшты, дарэчы. Навошта ўскладняць?

Там жа, пры «Шклатары», прытуліліся дызайн-бюро «Вамп», бар «Манага», выдавецтва «Сьцёпін» і яго ж «Кнігарня». Праўда, неўзабаве літары «Кні» ад «Кнігарні» таксама адпалі, а замест іх прыляпілася тое «Ў», што адвалілася ад галерэі. Атрымалася «Ўгарня». Кажуць, «Кні» яшчэ якісь час валяліся каля «Шклатары». Але потым зьявіліся дворнікі ды зьнесьлі іх на памыйніцу — непарадак жа. У нашым двухмільённым мэгаполісе чыста мусіць быць паўсюль. Нават на задворках старога тралейбуснага дэпо.

Я ніколі не сядзеў на прыёме шклатары. Яе я толькі здаваў. Але, калі адкрылася галерэя, у якой я пачаў бавіць амаль кожны вечар, мне стала зразумела, што значыць «быць на прыёме». Я сядзеў за канвээрам у «Маназе», а яны цягнуліся. Высокія й зграбныя, маленькія й пузатыя, напоўненыя, спустошаныя, з вытанчанымі рыльцамі й ня вельмі, кволыя, таўстаскурыя, піўныя, каньячныя, вінныя, зеленавокія, каравокія, інтэлігентныя й ня вельмі, бляндынкі, брунэткі, шатэнкі, добрыя й злыя, пяшчотныя й сьцярвозныя.

Калі «Шклатара» адкрылася, штосьці ў нашым горадзе зьмянілася. Да гэтага кожны спусташаў і здаваў шклатару ў сваім спальным раёне. Але цяпер усе пацягнуліся сюды. Раней ці пазьней сюды мусіла прыйсьці й яна.

5

Яна зьявілася ў суботу, толькі сьцямнела. Быў той душны й вільготны чэрвеньскі вечар, калі паветра набрыняе настолькі, што адчуваеш пах мора, якога, як і галерэй, няма ў нашым горадзе. Я паліў на прыступках «Угарні».

— Ці можна праз гэты ўваход прайсьці ў «Манагу»? — спыталася яна.

Я паказаў ёй дарогу.

Звычайна па суботах у «Маназе» ладзілі дыскатэку. Запрашалі моднага дыджэя, ставілі на ўваходзе варту й прапускалі толькі па квітках. Але «Шклатара» мела два ўваходы. Таму трапіць у «Манагу» можна было й праз кнігарню, абмінаючы варту. Увогуле, «Манага» вельмі хутка сталася ў нашым горадзе месцам дарагім і модным. Хаця канабіёлавы адвар кіслотна-зялёнага колеру тут не падавалі, але большасьці мастакоў «Манага» была не па кішэні. А зьбірала пераважна моладзь, у якой і без таго зь зеленьню ўсё ў парадку. Праўда, наведвалі «Манагу» й людзі накшталт мяне. Хаця мы служылі, хутчэй, заманухай: вядомыя ў падпольлі паэты, мастакі й музыкі. Нам нават выдалі клюбныя карткі на зьніжку ў дваццаць адсоткаў. Але атаварваў я на картку толькі малако й малінавую гарбату. А пілі мы заўсёды побач — у кнігарні.

У гэтую суботу ў кнігарні таксама адбывалася сьвята. Зрэшты, сьвята здаралася тут амаль штодня. Адмысловай нагоды ніхто не шукаў. Проста прыходзіў, да прыкладу, у «Шклатару» філёзаф Бабpоў, ставіў на канвэер пляшку каньяку «Вэрсаль». Ну хто ж поўную здае? Ясна — трэба спаражніць. А тут яшчэ Адамовіч, таксама філёзаф і таксама з каньяком, — увогуле, філёзафаў чамусьці вабіць каньяк. Прысаджваліся яны ў кабінэце Сьцёпіна — гаспадара «Ўгарні» — і на трох спусташалі. А там, глядзіш, пісьменьнікі падцягваюцца — і таксама са шклатараю. І ўжо а дзявятай вечару канапцы няма дзе ўпасьці, а народ усё прыбывае. Тады перабіраліся ўсе ў кнігарню. Кніжкі са сталоў — прэч, а замест іх — шклатара. І спусташалі яе да дзьвюх ночы. Зрэшты, «Ўгарня» — адзіны ў нашым горадзе кніжны начнік. А каньяк зь нядаўніх часоў і я палюбіў. Відаць, узрост. Час і мне філёзафам станавіцца.

Мы са Сьцёпіным толькі скончылі першую, калі яна зьявілася. У цемры я нават яе не разгледзеў. Але, калі яна ўзьнялася на ганак, штосьці зьмянілася. Расклаўшы прысмакі ля піяніна, мы адкаркавалі другую, а мне ўжо не сядзелася. Размова неяк адразу разладзілася. Я адчуваў яе прысутнасьць за сьцяною. Хацелася неадкладна ўстаць, пайсьці ў бар і зноўку зірнуць на яе.

— Я хутка! — не вытрымаўшы, нарэшце кінуў я Сьцёпе й рушыў у «Манагу».

Яна самотна сядзела за куфлем піва ля стойкі. Штосьці было ў ейным выглядзе ад стылю Како Шанэль: чорная вузкая сукенка, чорныя, як смоль, даўгія валасы, чорныя вострыя туфлі на высокім абцасе, вугальны макіяж, мабыць, гэткая ж чорная пад сукенкай бялізна, і пунсовыя падмаляваныя контурным алоўкам вусны. Публіка тоўпілася вакол, бар гаманіў, але яна, здавалася, была да ўсяго безуважная. Чымсьці яна нагадвала маладую ўдаву. Стваралася ўражаньне, што ейны чорны колер — нават ня стыль, а штосьці большае, хутчэй, мэтафарычная жалоба.

Я нахабна любаваўся ёю зь цемры праз доўгі канвэер барнай стойкі. Чым даўжэй я назіраў, тым болей яна мяне інтрыгавала. Яна адрозьнівалася ад звычайных наведвальнікаў «Манагі» зь іхнымі віннымі, піўнымі, гарэлачнымі, фэрамонавымі вачыма. Хутчэй, яна мела падабенства да даўкага чорнага бальзаму, настоенага на дзясятках рэдкіх вядзьмарскіх траваў. Але не было ў ёй ні саладжавасьці, ні правільнасьці, ні чысьціні ліній, а, хутчэй, тая прыгажосьць, якая адразу чымсьці чапляе, а чым — зразумець ты ня можаш.

Можа, горкі абрыс ейных плячэй? Можа, тонкія размарынавыя пальцы? Альбо дзьве мятныя зморшчынкі каля рабінавых вуснаў? Ці экстракт валяр'яну ў прапорцы сьцёгнаў? А можа, вочы? Было ў іх штосьці каламутнае, вільготнае й лясное, нібы два віры ў дзікім, згубленым у гушчары возеры.

Я заварожана глядзеў на яе, пакуль не зазваніў тэлефон.

— Што, каньяк у «Шклатары» жарэш? — бадзёрым голасам здагадаўся Канаваленка.

Я чакаў ягонага званка цэлы вечар. У бары было шумна, таму я выйшаў у галерэю.

— Я прачытаў, — працягваў Канаваленка.

— Ну і?

— Клясная сцэна! Мне спадабалася! Можаш жа, сукін сын, калі захочаш! А то геній, геній! Пінаць вас, геніяў, трэба кірзавым ботам! Я адмыслова ўчора на цябе наехаў. Калі б не наехаў, ты б яе так не перапісаў.

— Што я — тупы, нармалёвай мовы б не зразумеў? — з паказною крыўдай агрызнуўся я, хоць унутры ўжо ўзьлятаў.

— Ні хуя! Па-нармалёваму вы, сцэнарысты, не разумееце! Вунь Качаноўскі мне з Кіеву таксама нейкую хрэнь прысылае. Пакуль не наедзеш, нічога нармальна зрабіць ня можаце. Што гэта была за сцэна? Карчма. Банальна, млява. Мыла нейкае. А Ільля? Што гэта за Ільля? Гэта фраер, а не Ільля. Ён жа бамбіст! Фанатык! Ебануты на ўсю галаву!

— Добра, добра, — прымірэнча прамовіў я. — Я рад, што табе спадабалася. Слухай, як ты мяркуеш, ці няма перабору? Анатамічны тэатар. Ці не занадта патасна?

— Нармалёва. Тое, што яны там па трупах куляюцца, — выдатна! І Ільля цяпер сапраўдны! Проста паводле твайго ўлюбёнага Фёдара Міхайлавіча! Абсалютны нэўрастэнік. Файна! Давай, цісьні на эмоцыю!

— А старая працэнтшчыца? Можа, прыбраць? У якім годзе яе Раскольнікаў замачыў? У нас жа 1881-ы.

— Ня важна! Гэта ж алегорыя. Якая, хрэнь, розьніца, у якім годзе! Давай, ня моцна бухай, працуй далей! Сёньня Надзея ўжо званіла! Пыталася, калі скончым. Сказала, да першага верасьня — кроў з носу! Бабкі гарáць, запускацца трэба! Добра, пакуль! — Канаваленка паклаў слухаўку.

Я злавіў штосьці блізкае да пачуцьця шчасьця й нават на імгненьне забыўся на незнаёмку ў бары. Разумеючы, што сцэна ўдалася, я ўсё ж чакаў гэтага званка, каб разьвеяць апошнія сумневы. Вярнуўшыся ва «Ўгарню», я засьпеў Сьцёпіна, які нудзіўся ля піяніна.

— Ну дзе цябе носіць? — з палёгкай кінуў ён. — Я што, адзін мушу піць?

— Пайшлі, я хачу табе штосьці паказаць!

Мы махнулі па маленькай, і я пацягнуў Сьцёпу ў бар.

— Паглядзі на тую дзяўчыну каля стойкі! — пракрычаў я яму ў вуха. — Што ты пра яе мяркуеш?

— Якая? Чорная?

— Так! Чорная!

— Забірай! Яна твая!

— Не! Я сур'ёзна! Што ты пра яе можаш сказаць?

— Комплексаў замнога! Паглядзі: усе адрываюцца, а яна тут як чужая! На хрэн табе гэткая патрэбна! Хадзем лепей вып'ем! — прароў Сьцёпін мне ў вуха.

— Я хачу выпіць яе!

— Табе што, нармалёвых баб мала? Паглядзі, колькі іх тут! А ў гэтай вочы ўнутр сябе зазіраюць! Праблемная дзеўка! Што ты ў ёй знайшоў? А, разумею, — ён пляснуў мяне па плячы. — Худая, грудзей няма, і нос, як у качкі! Ты на гэткіх западаеш!

— Добра! Ідзі, я хутка буду!

Я заўсёды зайздросьціў тым, хто ўмее знаёміцца, можа падыйсьці на вуліцы да незнаёмкі й пачаць зь нейкага тупога пытаньня: «Вы ня ведаеце, як прайсьці ў «Шклатару»?» альбо: «Мы тут здымаем кіно. Ці не хацелі б Вы?..» Але ж сутнасьць не ў пытаньні, а ў тым, як задаць. Я правільна запытаць ня ўмею. Мабыць, мае вочы таксама глядзяць унутр мяне.

Таму, калі я падыйшоў і знарок бадзёра кінуў: «Чаму сумуем?» — гэта не зрабіла на яе ніякага ўражаньня.

— Я не сумую! — халадна адказала яна.

— А ці ня хочаце каньяку? Мы тут з выдаўцом Сьцёпіным за сьцяною…

— Не, дзякуй! — абарвала мяне яна.

— А як Вас завуць?

Яна трошкі памарудзіла, але ўсё ж адказала:

— Маша!

— А, можа, усё-такі…

— Не! — яна ўстала й дэманстратыўна пайшла танчыць.

Я ведаю, што выглядаў брыдка ў той момант. Я ўвогуле, калі вып’ю, выглядаю брыдка. Вочкі становяцца вузкія й алейныя, погляд — туманны. А ў гэтым тумане сядзіць юрлівы кабель. І калі ён на каго й робіць уражаньне, то толькі на гэткіх жа п’яных юрлівых самак. Мала таго, на прыстойную дыкцыю я забываюся дзесьці пасьля пятай чаркі. Добра, што ўвесну я пасьпеў уставіць страчаныя на франтах зубы, інакш яна зьнікала б на трэцяй. Але галоўнае — я ня здолеў да канца ачуняць ад акопнай хваробы, якую падхапіў мінулаю зімою пад Сталінградам. Гэтак я называю тую глуш, дзе мы з Канаваленкам здымалі фільм пра пярэваратня-мядзьведзя.

Я служыў на карціне мастаком-пастаноўшчыкам і камандаваў цэлым палком дэкаратараў. Здымалі мы на натуры ў вялізным занядбаным маёнтку безь сьвятла й ацяпленьня. Пад’ём на сьвітанку, зіма, холад, па калена ў вадзе й лайне. Сьвятло падавалі толькі да абеду, калі падцягваліся сьветлякі з астатняю групай. Адным словам, жыцьцё ў нас было акопнае — без франтавых ста грамаў ніяк. Прыязджаеш на пляцоўку а восьмай — тут жа па шклянках разьлілі, крабавымі палачкамі закусілі — і на перадавую. А праз некалькі месяцаў такога жыцьця твар раптам распух, быццам блін. Гэта я й назваў акопнаю хваробай.

Я зразумеў, што знаёмства закончана, але адразу не адыйшоў. Крыху пастаяў, нахабна ацэньваючы яе фігуру. Сьцябло ў яе было тонкае й зграбнае, але танчыла яна так сабе. Неяк нэрвова і рвана, нібы прагіналася пад рознаскіраванымі парывамі ветру ды не магла выбраць, пад які зь іх легчы. Я павярнуўся й, расчараваны, пайшоў ва «Ўгарню».

Мы са Сьцёпіным працягвалі выпіваць у закутку ля піяніна, але думкі пра яе не адпускалі. Ейныя горкія, травяныя вочы заклікалі вярнуцца. Я адчуваў іхнае прыцягненьне, а яшчэ раздражненьне з таго, што яна мяне з парогу адшыла.

Калі я зноў зьявіўся ў «Маназе», яна ўжо сядзела за столікам. Упаўшы ў крэсла насупраць, я болей глупстваў не прамаўляў. Патлумачыў, што сёньня я — п’яны батанік, ведаю, што выглядаю мярзотна, вочкі вузкія й морда — блін праз акопную хваробу. Але ўвогуле я іншы. І хачу зь ёю зноў сустрэцца. Дадаў, што гэта сур’ёзна, бо яна будзе маёю наступнаю жонкай. Ня ведаю, чаму пад канец я гэта ляпнуў. Мабыць, мне яе вельмі хацелася.

Яна нечакана зьмянілася, усьміхнулася й адказала, што я настойлівы, — і дала свой тэлефон:

— Пазваніце мне! Калі не адкажу, набярыце праз некалькі дзён. Я мушу хутка зьехаць.

Праз дзень я патэлефанаваў. Нумар быў недасяжны. Я набыў пірацкі дыск з базамі тэлефонаў. Пад гэтым нумарам значылася ніякая ня Маша, а Афанасьева Ніна Аркадзьеўна.

Падманула.

А неўзабаве я таксама зьехаў.

12

Я зноўку сустрэў яе восеньню на прэм’еры нашага фільму. Раніцою я прачнуўся з пахмельля — напярэдадні ў «Шклатары» быў шабат. У галаве было каламутна й моташна, і мне зусім не хацелася ісьці ў Дом Кіно. Тым больш мелася адбыцца ўжо другая прэм’ера. Але бліжэй да абеду патэлефанаваў Канаваленка й запытаў, ці я буду. Я адказаў: «Не!» Ён адсек: «Трэба!»

Да вечара я прывёў сябе крыху ў парадак, прыкінуў, ці можна сесьці за руль, вырашыў — ужо можна, хоць нерасшчэпленых грамаў сто яшчэ боўталася ў крыві, і рушыў у Дом Кіно, які знаходзіўся цяпер у былым кінатэатры «Партызан».

Я выехаў зь вялікім запасам і, хоць дабрацца да «Партызана» па нядзельных бяз коркаў дарогах можна хвілін за пятнаццаць, усё адно спазьніўся. Па дарозе я завітаў у «Шклатару», перапаліў зь яе загадчыцай Любаю, выпіў кавы ў «Маназе», паназіраў за новай бармэншай, маленькія сьцёгны якой у нацягнутых джынсах заўсёды выклікалі ў мяне прыліў фэрамонаў, а калі зьявіўся ў Доме Кіно, усе ўжо сядзелі ў залі.

Я заўважыў яе не адразу. Мабыць, яна ўбачыла мяне першай. Потым я раптам адчуў на сабе чыйсьці погляд і азірнуўся. Маша сядзела мэтрах у пяці ўбаку ў мяне за сьпінаю. Яна зноў была ўся ў чорным, а ейную галаву пакрываў чорны з карункамі шалік. Нашыя погляды не сустрэліся. Напэўна, заўважыўшы мой рух, яна тут жа адвяла вочы. На сцэне штосьці распачалося, але цікавасьць да сцэны ў мяне адразу прайшла. Я зноўку думаў пра яе. Я зноўку ёрзаў у крэсьле. Побач зь ёю сядзеў нейкі хлопец. І цяпер мяне мучыла толькі пытаньне, ці зь ім яна.

Я адчуваў, што яна назірае за мною. Акопная хвароба да таго часу, дзякуй богу, прайшла, але мая пазыцыя зараз была ня лепшая. Яна бачыла толькі мой профіль. Паліна, мая былая жонка, часта казала: «У цябе жыдоўскі шнобаль». Я заўсёды адказваў: «Ён не жыдоўскі. Паглядзі на сармацкія партрэты. У Радзівілаў, Пацаў, Сапегаў, Завальняў гэткі самы». Але яна мне ня верыла й дзяўбла, што ўсё адно я жыд, але гэта ўтойваю, хаця й так усе пра гэта здагадваюцца, ані кропелькі не сумняваюцца і ўвогуле — душа ў мяне чорная. Мабыць, чорная душа ў профіль заўважнейшая, таму мне заўсёды болей падабалася пазаваць у тры чвэрці ці ў фас. Але тут я ўжо нічога ня мог зьмяніць: яна сядзела за мною й збоку назірала за маёю чорнай душой, пакуль мяне не запрасілі на сцэну.

Пасьля ўсхваленьняў — а на прэм’ерах хваляць заўжды — мікрафон узяў Канаваленка й стаў выклікаць удзельнікаў здымачнай групы. Калі чарга дайшла да мяне, ён пракрычаў:

— А гэта геній! Сапраўдны геній!

Не. Ён ня быў п’яны. Каб напіцца, яму трэба нашмат болей. Канаваленка яшчэ штосьці дадаў пра Сталінград, і пад авацыю залі я ўзьняўся на сцэну.

Нашае кіно было пра графа-мядзьведзя, да якога прыехалі госьці, а ён раптам узяў і зьеў іх. Фільм пра мішку, які любіў паласавацца чалавечынкаю, быў маім першынцам. Дагэтуль я не працаваў у кіно. Але напрыканцы 2008-га прыехаў з Масквы Канаваленка й запытаўся, ці хачу я пайсьці на карціну мастаком-пастаноўшчыкам. Яшчэ ён паведаміў, што жадае сабраць сваю хеўру. Што грошай мала, а ўябвацць давядзецца многа. Што фільм гістарычны, а натуры прыстойнай і інтэр’ераў у Беларусі амаль не засталося. Што спэцэфэктаў ня будзе, таму што рабіць іх у нас ня ўмеюць. Што гэта — дзяржкіно, здымаецца на грошы Мінкульту, таму кожная курва будзе рыла саваць. Што бюджэт невялікі, таму трэба знайсьці фішку: узяць ня бабкамі, а ідэямі, а з бабкамі й кожны ёлупень зможа.

Калі б я ня быў авантурыстам, то, мабыць, не пагадзіўся б. Але я авантурыст, і душа ў мяне чорная, асабліва калі сачыць за ёю ў профіль. Гэтак я трапіў на «Партызанфільм». Калі, узброіўшыся шуфлем, я адкапаў працоўную кніжку, якая з прычыны непатрэбнасьці дзесьці пылілася безьліч гадоў, і прыйшоў уладкоўвацца на «Партызанфільм», мне стала зразумела, што такое фабрыка мрояў. Ня іхная галівудзкая з шыкоўнымі кабінэтамі й скуранымі канапамі, сьветлымі калідорамі й цуд-павільёнамі, зь Мікі й Джоні ў грымёрных ды пальмамі ў дварах, — а сапраўдная партызанская фабрыка мрояў. Яна сустрэла мяне бясконцым лябірынтам цёмных калідораў, кіслым пахам, што даносіўся з прыбіральняў, пажаўцелымі ад старасьці шпалерамі, наглядною агітацыяй дасягненьняў «Партызанфільму», пакінутай з савецкіх часоў, і танкамі замест пальмаў на вялізным студыйным двары.

Па гэтых цёмных блытаных калідорах блукалі партызаны й партызанкі. Яны зьяўляліся й зьнікалі за бясконцаю колькасьцю дзьвярэй. Што адбывалася за дзьвярмі, яшчэ я ня ведаў. Але ўвечары партызаны й партызанкі станавіліся больш гаваркія, павесялелыя, падабрэлыя, палагаднелыя. Ад іх павявала паходным вогнішчам, пахам лесу й кашы, махоркаю й франтавымі ста грамамі.

Я адразу пачуўся ўтульна ў гэтых лябірынтах з загадкавымі дзьвярмі. Мусіць, чорнай душы даспадобы чорныя калідоры. А што можа быць больш азартнае для авантурыста, чымся дзьверы, за якімі невядомасьць?

Хаця я здагадваўся, што хавалася за дзьвярмі. За імі таіліся партызанкі пры шклатары. І звычайна свабодныя. Чаму яны незамужнія, я зразумеў пазьней, на фронце. Чалавек гадамі ў калектыве, дзе заўсёды адны й тыя ж людзі. Калі й здараецца на працы раман з шэфам ці калегам, то выбар усё адно невялікі, ды й у абаіх сем'і пад бокам. У кіно ж атрад набіраецца пад карціну. Партызанка зьяжджае на фронт, і сям'я ўжо дзесьці далёка ў тыле. А тут новыя людзі: апэратары, дольнікі, сьветлякі, дэкаратары, піратэхнікі, грузчыкі, каскадэры, акторы, сапраўдныя палкоўнікі й лейтэнанты. А для палкоўніка некалькі дзён паходу, і ўсе — касьцюмэркі, грымёркі, асістэнткі, памрэжы, кухаркі, хлапушкі — ужо як сям'я. А праз некалькі месяцаў вяртаецца партызанка з фронту дахаты, а дому няма. Быў дом, а цяпер папялішча. Немцы спалілі. Спалілі й спалілі, ну і хрэн на яго, будзе новы прызыў. Так становяцца яны накшталт шклатары, што пераходзіць з адных рук у другія. Новы фільм — новы палкоўнік. Напаўняе, выпівае, ліжа, смокча, ябе-маркітуе, кахае, п'янее, а потым цьверазее, здае ў шклатару й наступнаму перадае.

Служыў у мяне ў палку адзін дэкаратар — файны пачатак для зборніка ваенных апавяданьняў. Калі я раніцою прыяжджаў на фабрыку мрояў, мой полк ужо сядзеў у курылцы й чакаў загадаў. Я звычайна спазьняўся — не люблю рана ўставаць, дакладней, люблю, але чамусьці не выходзіць. Яны ўзьнімаліся, бралі пад казырок, садзіліся, зноўку палілі й чакалі загаду. Але мне не было чаго ім загадаць. Можа, і загадаў бы, калі б ведаў — што. Але я не разумеў, навошта ўсе гэтыя людзі за гэткія сьмяхотныя грошы ўвесь дзень сядзяць і паляць. І ўвогуле, не люблю загады. Я ж заўсёды ўсё раблю сам.

Вядома, усе гэтыя мацёрыя дэкаратары, чырванатварыя рэквізытары, абсівераныя франтамі бутафоры, зраненыя, з падцёкамі й мяшкамі пад вачыма рабочыя глядзелі на мяне як на салагу, не абстралянага яшчэ лейтэнантыка, толькі што выпушчанага з ваеннай кафэдры. Для іх я ня быў палкоўнікам. Таму яны ўвесь дзень сядзелі й палілі, палілі й пілі. Гэтак працягвалася колькі месяцаў, пакуль мы рыхтаваліся да здымкаў. А потым падалі эшалон, і нас павезьлі на фронт. А са Сталінграду я вярнуўся ўжо сапраўдным палкоўнікам, з сапраўднаю акопнаю хваробай.

Калі я спусьціўся са сцэны, мой стан зьмяніўся. Хоць яна па-ранейшаму сядзела за мною й быццам не заўважала, я ведаў дакладна: калі ўсё скончыцца, я ўстану й падыйду. Мне ўжо было пляваць, як выглядае мая чорная душа ў профіль. Я ж сапраўдны палкоўнік.

Ледзь толькі згасла сьвятло й на экране зьявіліся тытры, я павярнуўся. Чорны шалік, што шчыльна абвіваў яе твар, рабіў яго падобным да вытанчанай парцалянавай маскі. Было ў ёй штосьці ад гераіні нашага фільму, юнай прыгажуні Ганны, якая пасьля сьмерці графа звар'яцела ад смутку.

Наогул, наш фільм быў пра каханьне. Мішка-граф жэр гасьцей не са злосьці. У душы ён быў добры мядзьведзь. Нават быў раскаяўся й хацеў зусім перавярнуцца ў чалавека. Ён і гасьцей запрашаў ня дзеля таго, каб зжэрці, а каб адзначыць заручыны са сваёю нявестай. Госьці, праўда, былі так сабе. Адзін расейскі генэрал — гэтага й зьесьці ня блага. Ягоны сынок гусар — таксама можна. На дэсэрт яшчэ нейкі прышлы дурань. Астатнія — мясцовая шляхта, так, п'янь безнадзейная. А мішка наш — зусім ня той, што па Маскве з каромыслам бадзяецца, а высакароднай крыві, граф і да таго ж яшчэ патрыёт. Дзеяньне адбываецца ў Беларусі адразу пасьля паўстаньня 1863 году. Край у разрусе. Тыя, каго не павесілі, у пэсымізьме: хтосьці сам павесіўся, хтосьці п'е, хтосьці з глузду зьяжджае, хтосьці новым уладам азадак ліжа, хтосьці ў эміграцыю хоча падацца. Наш граф таксама эміграваць зьбіраўся. Хацеў прадаць расейскаму генэралу фамільны маёнтак, вясельле згуляць — і ў Італію, бліжэй да сонца.

Але неяк з раніцы ўсё не задалося. Ня тое каб мішка ўстаў ды тупнуў не з тае нагі, ня тое каб быў ён з пахмельля (наш граф меру ведаў), проста нявеста ягоная стала какетнічаць зь нейкім заежджым пецярбурскім брандахлыстам. Дый какецтва тое было несур'ёзнае. Так, лёгкі флірт: пацалаваліся пару разоў на цёмнай чарнавой лесьвіцы. Але, напэўна, у мішкі на душы набалела. Відаць, гэтак яго ўсё заябала: і рускія, і францускія, і партызаны, і немцы, і п'янь шляхетная, і жыцьцё падпольнае, і падатковая, і пажарнікі, і мянты. Гэтак заябала, што нэрвы здалі. І пачаў ён жэрці ўсіх. Жэрці з асалодаю. Жэрці з натхненьнем. Спачатку зьеў прышлага ёлупа, потым шляхту бязладную, затым генэрала зь вялікім апэтытам праглынуў і сынком-гусарчыкам, як карнішончыкам, закусіў. Адным словам, усіх загубіў і сябе.

Фільм атрымаўся прыгожы. Але публіка яго не зразумела. Чаму мішка разбушаваўся, засталося для большасьці загадкаю. Канаваленка адчуваў гэтае неўразуменьне. І піў ад таго ўжо другі месяц запар. Калі пайшлі фатальныя тытры, ён патэлефанаваў:

— Ну што, геній, віскі жэрці будзеш?

Градус ягонага тэмбру павысіўся. Мне падалося, на сцэне ён быў на паўпраміле ніжэйшы. Мусіць, пакуль ішоў фільм, Канаваленка патроху пацягваў з рыльца віскі.

— Мы ўсёю хеўрай рушым у «Фрэгат». Давай, падцягвайся!

Сьвятло запалілася, людзі ўзьняліся й пачалі разыходзіцца. Я азірнуўся й атарапеў. Яна ўжо зьнікла. Упікаючы сябе: «Чорт! Як я мог яе ўпусьціць?» — я кінуўся да выхаду. Публіка спускалася павольна, і, як на халеру, мяне ўвесь час хтосьці аклікаў. Віншавалі зь фільмам, захапляліся працаю мастака-пастаноўшчыка. Але мне было не да гэтага. Я скакаў вокам па тварах, разглядаў людзей на тым канцы залі, але яе ня бачыў.

На вуліцы ля ўваходу ў Дом Кіно сабраўся натоўп. Я хутка прабегся па ім позіркам, але і тут Машы не было. «Дурань! Крэтын! — катаваў я сябе. — Ты мусіў адразу да яе падыйсьці!»

— Вой, маэстра, віншую! Агеньчыка не падкінеце? — пачуўся за сьпінай голас Люсі, куратара са «Шклатары».

Я таксама выцягнуў цыгарэту й запаліў.

— Ну вы й навярнулі! Хорар! Сапраўдны бульба-хорар! Толькі зь фіналам крыху перамудрылі. Штосьці ваш мішка таго, о-го-го! — весела шчабятала Люся, сама падобная да сымпатычнага плюшавага медзьведзяняці, пры сустрэчы зь якім у мяне заўсёды зьяўлялася неадольнае тактыльнае жаданьне яго памацаць.

Думкі зараз былі далёка, але ўсё ж у двух словах я патлумачыў ідэйную пазыцыю мішкі. Людзі ля кінатэатру тым часам пачалі разыходзіцца. А на душы шкрэблі кошкі. Мы дапалілі, і Люся, цмокнуўшы мяне ў шчаку, пабегла да тралейбуснага прыпынку. Ля кінатэатру амаль нікога не засталося. Я выцягнуў наступную цыгарэту…

Гэта здалося неверагодным. Але я ня мог памыліцца. Удалечыні ля тумбы з афішамі стаяла яна.



Падпісана ў друк 28.03.2013. Фармат 70x100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 2235.

Выдавец І.П.«Логвінаў». ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047